ادب لطیف
ڈرامہ نمبر

سندھ اسٹوڈیوز کی حسین ـــــ و ـــــ جمیل طربیہ تخلیق

اِلتجا

فلمساز
ایس گُل

ہدایت کار
چودھری گُل

○

موسیقی
گُل حیدر

نغمات
قتیل شفائی

تصنیف
نذیر اجمیری

○

ایک ایسی کہانی جس میں حُسن و عشق کی تلخی بھی ہے اور شیرینی بھی،

ستارے

راگنی، ایس گُل، ساحرہ، سلیم رضا، اجمل، ایم اسماعیل، مایا دیوی، جی این بٹ، ساقی اور دوسرے نئے چہرے

جاری کردہ: سندھ اسٹوڈیوز لمیٹڈ ۳۲ دی مال لاہور

SAMAD
special
SAMAD
Special
10 CIGARETTES
CIGARETTES
specially made for you
AS /3/9 FOR 10
PREMIER TOBACCO CO. (PAKISTAN),
KARACHI

بانی چودھری برکت علی مرحوم

ادبِ لطیف لاہور

ڈراما نمبر

تمثیل نگاری کے مختلف پہلوؤں سے متعلق مقالات، طبعزاد اور یورپ کے بہترین یک بابی ڈراموں کے تراجم!

جلد ۳۹ ———— شمارہ ۱

مکتبۂ اردو لاہور

زرِ سالانہ
پاکستان میں، آٹھ روپے
بیرونی ممالک میں، بارہ روپے
ڈراما نمبر
دو روپے آٹھ آنے

منیجنگ ایڈیٹر:
افتخار علی چودھری

مرتب:
میرزا ادیب

ترتیب

ادبِ لطیف ڈراما نمبر

سید امتیاز علی تاج

تھیٹر کی ضرورت

انسان میں تماشہ دیکھنے کا ذوق اور ڈرامے سے دلچسپی قدرت کی طرف سے ودیعت ہوئی ہے۔ اس شوق اور دلچسپی کا مظاہرہ روزمرہ کی زندگی میں ہوتا رہتا ہے۔ کہیں مداری کی ڈگڈگی سنائی دے جاتی ہے۔ بازیگر سڑک کے کنارے اپنا سامان پسار رہا ہو۔ یا پاؤں پھسل کر کوئی راہگیر پڑے، کسی جلتے ہوئے مکان سے کسی عورت کی چیخ پکار کی آواز آرہی ہو۔ پل بھر میں وہاں تماشائیوں کی بھیڑ لگ جاتی ہے۔ دوکاندار دوکان چھوڑ کر چلا آتا ہے۔ سائیکل سوار سائیکل سے اتر کر کھڑا رہ جاتا ہے۔ اسکول جاتے ہوئے بچے ماسٹر کی بید کی پروا نہ کرتے ہوئے رک جاتے ہیں۔ جہاں کہیں کسی حادثے یا منظر میں کوئی ڈرامائی عنصر موجود ہو، ہم بے اختیار اسے دیکھنے کے لئے ایک ہجوم کی صورت میں اکٹھے ہو جاتے ہیں۔ اس میں شہری اور دیہاتی، امیر اور غریب یا بوڑھے اور بچے کی کوئی تمیز نہیں۔ کیونکہ ڈرامے سے دلچسپی انسان کی فطرت میں شامل ہے۔

یقینی طور پر نہیں کہا جا سکتا کہ ڈرامے کا آغاز کب اور کس صورت میں ہوا۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ڈرامے کی ابتدا زمانہ قدیم میں رقص و سرود کی ان محفلوں سے ہوئی جو کسی قبیلے کی فتح یابی یا مذہبی تہوار کے موقعوں پر منعقد ہوتی تھیں۔ اس کے بعد اہل فارس اور اہل مصر کے ہاں معبد کی چار دیواری میں دیوتاؤں کی پرستش کی خاطر یا مردے کو دفنانے کی رسوم کے سلسلے میں اس قسم کے چھوٹے چھوٹے کھیل کھیلے جانے کا ثبوت ملتا ہے۔ لیکن اس ڈرامائی ادب اور تھیٹر کا آغاز جس سے ہم آشنا ہیں قریباً پانچ سو سال قبل از مسیح ہوتا ہے جب کہ یونان میں ایتھنز کے شہریوں کے سامنے مشہور ڈراما نویس ایسکائی لس کا لکھا ہوا کھیل THE Suppliants کھیلا گیا۔ اس پہلے کھیل کا مسودہ آج بھی ہمارے پاس موجود ہے۔ ایسکائی لس کے علاوہ یونان کے دو مشہور ڈراما نویسوں نے جن میں سوفوکلیز، یوری پیڈیز اور ارسٹا فینز کے نام قابل ذکر ہیں ——— دنیا کے ڈرامائی ادب میں قابل قدر اضافہ کیا۔ یونان کے بعد اہل یورپ نے یونان کے دوسرے فنون کے ساتھ ساتھ ڈرامے اور تھیٹر کو نہ صرف اپنایا بلکہ ادبی لحاظ سے اور فنی طور پر درجہ کمال تک پہنچا دیا۔ مارلو، شیکسپیئر، وکٹر ہیوگو، ابسن، مولیئر اور برنارڈ شا Marlowe, Shakespear Victor Hugo Ibson Moliere, Bernard Shaw جیسے ڈراما نویس اور کین، گیرک اور برنہاردٹ ——— جیسے فنکار پیدا کئے۔ زمانہ حال میں روس اور امریکہ میں بھی ڈرامے کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ چیخوف، گورکی اور یوجین اونیل کا دنیا کے بہترین ڈراما نویسوں میں شمار ہوتا ہے۔

اہل مغرب کے ڈرامائی سرمایے اور اس صنف میں ان کے کمالات کو دیکھ کر جب ہم اپنے ادب کی تاریخ کے اوراق پلٹ کر دیکھتے ہیں تو اردو کا دامن قابل قدر ڈراموں سے بالکل خالی نظر آتا ہے۔ میرے خیال میں اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو ڈرامے کا آغاز غلط طریقے سے ہوا۔ اگر اس کا آغاز اندر سبھا جیسے راگ ناٹک کی بجائے معاشرتی یا کم از کم کسی دوسرے ایسے ڈرامے سے ہوتا جس میں موسیقی زیادہ دخل نہ رکھتی تو غالباً ہمارے ڈرامے اور تھیٹر کی تاریخ بہت مختلف بنتی۔ واجد علی شاہ کے زمانے میں اندر سبھا کا راگ ناٹک لکھے جانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ لوگوں کے سامنے پیش کرنے کے لئے ایسے ایکٹروں کی ضرورت پڑ گئی جو

گانے بجانے کے فن میں مہارت رکھتے تھے۔ گانے بجانے والا طبقہ عوام کے لئے تفریح کا سامان بہم پہنچانے کے باعث اس زمانے کے ثقہ اور تعلیم یافتہ حضرات میں عام طور پر پسندیدگی کی نظر سے نہ دیکھا جاتا تھا۔ نتیجہ اس کا یہ نکلا کہ ڈراما اور تھیٹر اپنے آغاز کے ساتھ ہی ایک طرف تو تمام تر ایک مخصوص جماعت کے ہاتھ میں چلے گئے۔ اور دوسری طرف تمام ثقہ اور تعلیم یافتہ حضرات نے ادب اور تمدن کی ان اصناف کو شائستہ اعتنا نہ سمجھ کر اس سے مکمل طور پر مقاطعہ کر لیا۔

اگر ہمارے ڈرامے اور تھیٹر کا آغاز مثلاً البیلی کے کسی ڈرامے سے ہوتا اور اس میں ہمارا کوئی اہم معاشرتی مسئلہ اپنی پوری ٹریجڈی کے ساتھ لوگوں کے سامنے آتا تو ناممکن نہ تھا کہ سر سید کے زمانے میں ڈرامے اور اسٹیج کو معاشرتی مسائل کی طرف توجہ دلانے کا ایک اہم ذریعہ قرار دے دیا جاتا۔ اور بہت ممکن ہے کہ سر سید کی جماعت میں جس طرح ڈاکٹر نذیر احمد نے ناول کی صنف میں قابل قدر خدمات سرانجام دیں اسی طرح اس زمانے کا کوئی تعلیم یافتہ شخص ڈرامے کی طرف بھی متوجہ ہوتا۔ اور اسٹیج کا تجربہ نہ رکھنے کے باعث خواہ زیادہ پختہ چیزیں نہ لکھ سکتا۔ تاہم ڈرامے کا ممتاز مقام قائم کرنے میں ضرور کامیاب ہو جاتا۔

اندر سبھا کے راگ ناٹک کا طرز فکر اور انداز تحریر لکھنوی مثنویوں سے بہت زیادہ مشابہ ہے۔ انحطاط کے اس زمانے میں جب ہندوستان میں اسلامی سلطنت مٹ رہی تھی، حوصلے ٹوٹ چکے تھے ہر طرف مجبوری و معذوری اور افسردگی و اضمحلال کا دور دورہ تھا۔ لوگ زندگی کی تلخکامی بھلانے کے لئے خود فراموشی کے آرزو مند تھے۔ چنانچہ ناٹک کے اس تفریحی دور میں علاوہ مثنوی کے انداز کی ایک کہانی کے خود فراموشی کے اور بہت سے سامان بھی مہیا کر دیئے گئے۔ ایکٹر، ایکٹریس زرق برق لباس اور پھر ان پر مستزاد موسیقی۔ امانت لکھنوی نے اندر سبھا کی کہانی سوچنے میں زیادہ تر موقع کی بات دیکھی کہ رقص و سرود کی محفل جمنے کی کوئی مناسب صورت تماشے میں نکل آئے۔

اس زمانے کی خصوصیات کا خیال کیا جائے تو اندر سبھا میں امانت نے جو زبان استعمال کی ہے وہ سادہ، شستہ اور اسٹیج کے لئے کئی اعتبار سے موزوں و مناسب ہے۔ یہی وجہ تھی کہ لکھے جانے کے ساٹھ ستر برس بعد تک جب کسی تھیٹریکل کمپنی میں چند اچھے گانے والے ایکٹر جمع ہو جاتے تھے۔ یہ کھیل ضرور تیار کر لیا جاتا تھا۔

اندر سبھا کی کامیابی کے تھوڑے ہی عرصے بعد ناٹک کا کاروبار بمبئی کے چند پارسیوں نے سنبھال لیا۔ ان لوگوں نے تھیٹر کی خدمت تو ضرور کی لیکن اردو ڈرامے کے ذخیرۂ ادب میں کوئی قابل قدر اضافہ نہ کر سکے۔ ان تاجر کمپنیوں میں ڈراما نویسی کرنے کے لئے اس وقت کوئی ایسے مصنف موجود نہ تھے جو ڈرامے کی الف، بے بھی جانتے ہوں نہ کسی کی نظر سے کوئی ڈرامائی ادب گزرا تھا۔ نہ کسی میں طباعی کا جوہر موجود تھا۔ نامور شاعروں کو ادب کے اس جدید طریقۂ اظہار سے کوئی خاص دلچسپی پیدا نہ ہو سکی۔ چنانچہ زیادہ تر دوسرے درجے کے شاعروں نے اپنی خدمات پارسی ناٹک کمپنیوں کے لئے پیش کیں۔ ان کے سامنے کا کوئی نمونہ اگر تھا تو امانت کی اندر سبھا یا اس کی بعض ترمیم شدہ شکلیں۔

اس زمانے کے ڈراما نویس بہت سے ہیں۔ مگر ان میں کثیر التصنیف حافظ عبداللہ، رونق بنارسی، ظریف اور مرزا نظیر بیگ معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں کوئی نمایاں خصوصیت نظر نہیں آتی۔ ان کی کہانیاں اس زمانے کی مشہور داستانوں سے ماخوذ ہیں۔ واقعات انوکھے مزیدار ہیں۔ مگر نوعیت کے اعتبار سے ایسے ہیں کہ ڈرامے کی صورت اختیار کر کے سٹیج پر لطف دے سکیں۔ تقریباً سب کے سب ڈرامے خالص کاروباری نقطۂ نظر سے لکھے گئے ہیں ان کا مقصد سوائے اس کے کچھ نہیں کہ تماشائیوں کی ضیافتِ طبع کا سامان مہیا کرنے والی چیزیں بہم پہنچائی جائیں۔ اندر سبھا کی ڈگر کو کہیں چھوڑا بھی گیا ہے تو صرف اس خیال سے کہ عام تماشائی زیادہ ارزانی پسند نظر آتا تھا۔

داستانی انداز کے ان راگ ناٹکوں کی یکساں روش سے پہلا نمایاں اختلاف مہدی حسن صاحب احسن لکھنوی کے ڈراموں میں ملتا ہے۔ احسن صاحب نے بہت سے ڈرامے لکھے۔ جن میں سے بعض انگریزی ڈراموں سے ماخوذ ہیں اور بعض طبعزاد ہیں۔ میری دانست میں ان کی تصنیفات میں سے زیادہ اہمیت ان ڈراموں

کو حاصل ہے جو انگریزی سے ماخوذ ہیں۔ یہ اس لئے کہ انگریزی ڈرامے بُرے بھلے طور پر جیسے بھی اردو میں اپنائے گئے اُن کے ذریعے ہماری زبان کم از کم پلاٹ کی صحیح تعمیر سے روشناس ہوئی —— احسن کے ڈرامے پرانے ڈھنگ کے ناٹکوں سے نمایاں طور پر مختلف اور زیادہ دلچسپ اور مؤثر تھے۔ ان کا پلاٹ ڈرامے کا پلاٹ تھا۔ کردار نگاری میں حقیقت کی جھلک نظر آتی تھی۔ زبان مقابلتاً بے تکلف تھی۔ اور ان میں ایکٹروں کے لئے ایکٹ کرنے کی گنجائش موجود تھی۔

اس قسم کے ڈراموں کی کامیابی نے ڈراما نویسوں کو انگریزی کے دوسرے ڈرامے اردو میں منتقل کرنے پر زیادہ متوجہ کیا۔

احسن کی ڈراما نویسی کے ابتدائی زمانے میں ان ہی کے ایک ہمعصر نے ڈرامے کو نامناسب تصنع سے پاک اور زندگی سے قریب کرنے کی ایک ایسی کوشش کی جو کئی اعتبار سے بہت ممتاز اور نمایاں نظر آتی ہے۔ یہ ڈراما نویس طالب بنارسی ہیں۔ ان کے ڈراما "لیل و نہار" کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اردو کے پہلے ڈراموں کی طرح اس کا تعلق بادشاہوں اور نوابوں کی رومانوی زندگی سے نہیں بلکہ متوسط شخص کے خاندانی واقعات سے ہے۔ اور وہ سب واقعات اس نوع کے ہیں جن میں کوئی بھی انوکھی یا عجوبہ بات نہیں معلوم ہوتا ہے۔ ان کی طبیعت میں اس زمانے کے رومانوی ڈرامے کے خلاف ردعمل پیدا ہوا۔ اور انہوں نے پوری کوشش کی کہ لیل و نہار کو اس قسم کے تمام آفات سے پاک رکھیں۔

اردو کے سب سے مشہور ڈراما نویس آغا محمد شاہ حشر کاشمیری مرحوم گو طالب اور احسن کے ہمعصر تھے۔ لیکن اُن کی ڈراما نویسی نے اپنے لئے ایک ایسا دائرہ تجویز کیا۔ جو بالکل جدا تھا۔ اور عام تماشائیوں نے اُس زمانے میں اس قدر پسند کیا کہ تھیٹر کی دُنیا حشر کا کلمہ پڑھنے لگی جس زمانے میں طالب اور احسن ڈرامے کو سادگی اور واقعیت کی طرف لا رہے تھے۔ آغا صاحب، نے جنہیں تھیٹر میں بحیثیت پیشہ ور ڈراما نویس کے ملازمت کرنے سے پہلے مذہبی مناظروں سے بے حد دلچسپی تھی، ڈراموں میں خطابت کی بلند آہنگ روح پھونکنا شروع کر دی۔ جوشِ ادا اور نکات شناس دقیق مذہبی مسائل کی بحث میں عوام کو بے اختیار کر کے داد لے لیتا تھا۔ اس کی جولانیٔ طبع کو افسانے اور ڈرامے کا میدان ملا تو اس نے تھیٹر کی سٹیج پر قیامت برپا کر دی۔ اُس کی نثر کے ایک ایک فقرے اور نظم کے ایک ایک شعر میں ایسی خطیبانہ قوت تھی کہ لوگ سن کر ایک وارفتگی کے عالم میں سر دھنتے اور تالیاں پیٹتے تھے۔

حشر کے نزدیک، ڈراما صرف زندگی کے جوشیلے لمحات میں ہے۔ وہ اُن اسباب سے کچھ تعلق نہیں رکھنا چاہتے جو زندگی میں بتدریج نشو و نما پاتے اور کردار کی فطرت کو لطافت سے رفتہ رفتہ کھول کر جمال افروز کرتے ہیں۔ وہ ڈرامے کے افسانے میں سے صرف ہنگامے کے مقامات چنتے اور اپنی تاثیر الکلامی کا سارا زور صرف ان ہی پر صرف کر ڈالتے ہیں۔

حشر نے آخری زمانے میں جو ڈرامے لکھے وہ اندازِ تحریر کی ندرت اور ادبی دلآویزیوں کے اعتبار سے زیادہ قابلِ قدر ہیں۔ ان میں کردار مقابلتاً زیادہ پختہ ہیں۔ سٹیج کی فہم بھی زیادہ بڑھ چکی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان میں ناصحانہ انداز بھی بہت بڑھ گیا ہے۔

جہاں تک پیشہ ور ڈراما نویسوں کا تعلق ہے۔ وہ حشر کے ساتھ ختم ہو گئے ان کے بعد ہمارے ہاں ڈرامے اُن لوگوں نے لکھے جن کا تعلق کسی تھیٹریکل کمپنی سے نہ تھا۔ بلکہ جو ڈرامے سے شوقیہ لگاؤ رکھتے تھے۔ شوقیہ ڈراما لکھنے والوں نے موضوع اہم لئے اور زبان سادہ لکھی۔ مگر ان ڈراموں میں وہ عملی تجربہ مفقود نظر آتا ہے۔ جو ڈرامے کو سٹیج پر دلآویزی و دلکشی بخشتا ہے۔

اردو کے ڈرامائی ادب کے اس سرسری جائزے سے یہ واضح ہو گیا ہوگا۔ کہ ہماری زبان ڈرامے میں اتنی خوش نصیب واقع نہیں ہوئی جتنی کہ دوسری اصنافِ ادب میں ہے۔ اس کے علاوہ اس سرسری جائزے سے یہ دکھانا بھی مقصود تھا کہ اُن غلطیوں اور خامیوں کا احساس ہو جائے جن کی وجہ سے آج تک ہمارے ہاں تھیٹر محض ایک ادنیٰ تفریح کی حیثیت اختیار کئے رہا بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ہمارے ہاں تھیٹر کے مقبول نہ ہونے کی بڑی وجہ فلموں کی مقبولیت ہے۔ اگر اس سے یہ مراد ہے کہ تھیٹر اور فلم دونوں ایک ساتھ کامیاب نہیں ہو سکتے تو ان کا خیال غلط ہے۔ یورپ اور امریکہ میں لاکھوں سینما گھر ہوں گے۔ لیکن ان کے ساتھ ساتھ

ڈراموں والے تھیٹر بھی ہیں۔ جو کسی طرح بھی معقول قرار نہیں دیئے جا سکتے فنی حیثیت سے تھیٹر کا درجہ فلم سے بلند ہے۔ ہمارے ہاں اگر آج تک کوئی قومی تھیٹر قائم نہیں ہوا تو اس کی بڑی وجوہ دو ہیں اول تو آج سے سات سال پہلے جبکہ قیامِ پاکستان سے پیشتر کسی قومی ادارے کے قائم ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا تھا کیونکہ اُس وقت تک قوم کا کوئی اپنا آزادانہ وجود ہی نہ تھا۔ اور پھر ملکی، سیاسی یا اقتصادی ایک ایسا زمانہ ہے۔ جس سے فنونِ لطیفہ اور زندگی کی اعلیٰ قدروں کو پرکھنے اور اُن سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیتیں مفقود ہو جاتی ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں تھیٹر ایسے لوگوں کے ہاتھوں میں رہا جو اس کی فنی حیثیت اور امکانات سے واقفیت نہ رکھتے تھے۔ یا جنہیں کوئی علمی تجربہ حاصل نہ تھا۔

اب حالات بدل چکے ہیں یہی وہ وقت ہے۔ جب ہمیں سنجیدگی سے غور کرنا چاہئیے کہ دوسرے قومی اداروں کے ساتھ ساتھ ہمارا ایک قومی تھیٹر بھی ہو جس کے ذریعے ہم عوام کو اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی کے مسائل کی طرف متوجہ کر سکیں ——— عوام کو ان کا احساس دلانا ہے تاکہ وہ ان کا حل نکالیں اور اس احساس کو بیدار کرنے اور اس جذبے کو ابھارنے میں تھیٹر ہماری بڑی مدد کر سکتا ہے۔ کیونکہ تھیٹر ایک ایسا فن ہے۔ جس میں تعلیم اور تفریح کا امتزاج مل سکتے ہیں۔ آج جب کہ قومی اہمیت رکھنے والی ہر چیز پر غور و فکر ہو رہا ہے ایک قومی تھیٹر کے قیام کے خیال کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ہمارے موجودہ حالات میں اس کی ابتداء وہی لوگ کر سکتے ہیں۔ جو ڈرامے میں شوقیہ دلچسپی لیتے ہیں۔ دنیا بھر میں ان ہی کی جماعتیں ہیں جو نئے تجربوں کے ذریعے ڈرامے کو بلند سے بلند تر بناتی جا رہی ہیں۔

کاش ہمارے پاکستان میں شوقیہ کام کرنے والوں کی ایک ایسی جماعت جلد پیدا ہو سکے۔ جو اردو ڈرامے اور اردو تھیٹر کو پاکستانی زندگی کا آئینہ دار بنانے میں کامیاب ہو سکے۔

ہمارے تھیٹر کی روایات

"ہندوستان میں ڈرامے کی بالکل ادبی حیثیت نہیں تھی۔ بلکہ وہ محض تماشے کی غرض سے کھیلے بھی جاتے تھے اور لکھے بھی جاتے تھے۔ پارسی لوگوں نے جو تجارت کا خاص ملکہ رکھتے ہیں اس کام کو کاروبار کی حیثیت سے اختیار کیا اور جب ان کی کمپنیوں کو کامیابی ہوئی تو تماشے بھی بکثرت لکھے جانے لگے جن کا ماخذ ہندو دیومالا، پرانے قصے اور الف لیلہ نیز انگریزی ڈراموں کے ترجمے بھی کچھ تھے تماشے کی عمدگی اور تکمیل کا خیال بالکل نہیں کیا جاتا تھا کبھی پرانے قصے کے واقعات کو توڑ مروڑ کر اور کچھ اشعار بطور گیت کے اور کچھ مذاق کی باتیں ملا کر جوڑ کر تماشہ تیار کر لینا۔ بس یہی کافی تھا۔ ڈراما نگار بھی کچھ زیادہ پڑھے لکھے نہیں تھے زیادہ تر ایکٹروں میں سے یا ان لوگوں میں سے جن کو اس قسم کے تماشے دیکھنے کا شوق رہتا تھا یہ لوگ منتخب کر لئے جاتے تھے کبھی کبھی ایسے لوگ بھی رکھ لئے جاتے تھے جو منیجروں کی ہدایت کے مطابق جلد جلد تماشے تیار کر دیا کرتے تھے۔ ڈراموں میں عبارت بہت پست ہوتی تھی۔ اشخاص ڈراما بجائے عام طریقے کے اشعار میں گفتگو کرتے تھے اور بعض اوقات غزلوں کی غزلیں اسی قسم کی گفتگو میں شامل ہوتی تھیں اور اشعار بھی اعلیٰ درجے کے نہیں ہوتے تھے ——— سب سے بڑی خرابی یہ تھی کہ ٹریجڈی اور کامیڈی کی جن کا کبھی میل نہیں ہو سکتا۔ ایک ہی پلاٹ میں شامل کر دی جاتی تھیں۔" (تاریخ ادب اردو ــ رام بابو سکسینہ)

پروفیسر اسلوب احمد انصاری

ڈرامے میں المیہ کا تصوّر

یوں تو ڈرامے کی کسی شکل کا تصور بھی عمل کے بغیر ممکن نہیں لیکن المیہ کے اجزائے ترکیبی میں تو عمل، کشمکش اور نقطۂ عروج کو جو اہمیت حاصل ہے وہ محتاجِ بیان نہیں۔ ارسطو نے اپنی معروف کتاب بوطیقا میں المیہ کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے کہ وہ ایک ایسے سنجیدہ عمل کا نقش ہے جو اپنی جگہ مکمل ہو، اور اپنے اندر ایک خاص عظمت اور طوالت رکھتا ہے۔ پھر المیہ کی ہیئت کے عناصر کی تفصیل میں ارسطو نے پلاٹ کو کرداروں پر فوقیت دی ہے۔ ارسطو کا یہ نظریہ ممکن ہے بعض لوگوں کو مبالغہ آمیز اور عام تجربے کے خلاف معلوم ہو۔ لیکن غور کرنے پر پتہ چلیگا کہ اس میں ایک ہمہ گیر صداقت پنہاں ہے۔ اور اس طرح یہ ارسطو کی مخصوص بصیرت کا آئینہ دار ہے۔ کیونکہ ناول اور ڈراما دونوں میں صورت یہ حال ہے ـــ [illegible] ہی کے ذریعے کرداروں کا ارتقا اور ان کی باہمی کشمکش نمایاں ہوتی ہے۔ پلاٹ کو چاہے آپ کہانی کہیں یا مربوط فکر۔ زندگی کی ایک قاش کا مرادف سمجھیں یا واقعات کے قریب قریب مسلسل کوائف کی ترتیب کا نام دیں یا خارجی تانے بانے کا، بہر صورت اس میں شبہ نہیں کہ یہی ایک وسیلہ ہے جس کے ذریعے کرداروں کی شخصیتوں کے تہ در تہ حجابات نظر کے سامنے سے اٹھتے ہیں۔ یہی ایک کھونٹی ہے جس کے توسط سے ہماری نظر سیال شخصیت کے چند نقوش یا گوشوں کو کسی نہ کسی طرح اسیر کر سکتی ہے۔ المیہ اور طربیہ کے کرداروں میں جو فرق ہے وہ بھی عمل کی نوعیت کے اس اختلاف ہی سے متعین ہوتا ہے۔ جو ان دونوں قسم کے ڈراموں کی کائنات میں جاری و ساری رہتا ہے۔ ناول میں بھی وہی مقامات توجہ کو جذب کرتے اور حافظے میں محفوظ ہو جاتے ہیں۔ جہاں ناول کا پرسکون اور مجہول عمل کسی خاص موڑ پر پہنچ کر توانائی اور شدت کے نقطے کو چھو لیتا ہے۔ اور پڑھنے والے کے شعور و ادراک میں حشر سامانی پیدا کر دیتا ہے۔ دراصل کردار خلا میں سانس نہیں لیتے، اور نہ صرف تصور میں اپنی پوشیدہ قوتوں کو آشکار کر سکتے ہیں۔ ان کی اچھائی اور برائی، قوت اور کمزوری، رفعت اور پستی، ان کا جذبۂ مدافعت اور جذبۂ تسلیم و رضا، ان سب کا انحصار اس عمل پر ہوتا ہے جو المیے کی بساط پر پھیلا ہوا ہے۔ اسی آئینے میں کرداروں کی شخصیتوں کے ہلکے اور گہرے نقوش ابھرتے ہیں اور پورے ڈرامے کی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ آج بھی جب کہ تحلیل نفسی کے نظریات اور پروسٹ، جیمس جوائس اور ورجینیا وولف کے عملی اقدام کی بدولت پلاٹ اور کردار کے پرانے تصورات یکسر بدل چکے ہیں، کوئی شخص پلاٹ اور موضوع یا وسیع مفہوم میں عمل کے تقدم سے انکار نہیں کر سکتا۔ ڈرامے میں عموماً اور المیے میں خصوصاً کشمکش کا عنصر بنیادی ہے

ہیگل نے اس کشمکش کی توجیہہ اپنے مخصوص فلسفۂ زندگی کی روشنی میں کی ہے ہیگل منطقِ محض کا پجاری ہے۔ اور اس لئے وہ اس کشمکش کو بھی جو المیے کی روح رواں ہے ریاضیاتی قسم کے فارمولوں سے سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ ہیگل تقدیر کو عقل پرستی کے تابع کر دیتا ہے (Destiny is Rational) اور اس کا خیال ہے کہ المیے میں نیکی کا تصادم نیکی سے ہوتا ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ کشمکش کا سرچشمہ یہ حقیقت نہیں ہے کہ ایک طرف چند اعلیٰ قدریں ہیں۔ اور دوسری جانب وہ مخالفات ہیں جو ان قدروں کو شکست دینا چاہتے ہیں یا اتفاقی اور غیبی کائنات کے درمیان لامتناہی اور ناگزیر پیکار ہے یا کرداروں کی ذہنی اور روحانی زندگی ان قوتوں سے متصادم ہے جو شر کی نمائندگی کرتی ہیں۔ بلکہ ہیگل کا نظریہ پرانے شاعرانہ انصاف (Poetic Justice) کے نظریے ہی کی توسیع ہے۔ ہیگل نے المیے کے سلسلے میں اپنے قیاسات کی بنیاد یونانی سافکلیس کے ڈرامے اینٹی گونی پر رکھی ہے۔ اور کریون اور اینٹی گونی کے اعمال کو توڑ مروڑ کر پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ ہیگل کے اس طرزِ استدلال میں جو سقم ہے۔ اسے سمجھنے کی خاطر ادبی بصیرت قبول نہیں کر سکی۔ اور اس نے محسوس کر لیا کہ المیے

کے تصور میں جو ایک ناقابلِ حل اور پُر اسرار کیفیت مضمر ہے اُسے ہیگل نے اپنے سیاسی اور فلسفیانہ خیالات کی مدد سے قابلِ فہم بنانے کی جدوجہد کی ہے۔ اگر ہیگل کے نظریات سے بجنسہٖ اتفاق کر لیا جائے، تو المیے کی پوری روح ہی ختم ہو جائے۔ اور بہت سے المیہ کردار اور واقعات بے معنی معلوم ہونے لگیں۔ ہیگل کے نظریے کی روشنی میں واقعاتِ کربلا یا (four gospels) جنہوں نے لاتعداد انسانوں کے جذبات و احساسات میں تموج پیدا کیا ہے۔ اپنی اثر انگیزی کھو دیتے ہیں۔

ہیگل کی رائے میں المیہ کرداروں کی کمزوریاں المیے کا جواز ہیں یعنی چونکہ اُن کی شخصیتیں میں روکنے والی ناسیخ ہو چکی ہیں۔ اس لئے ہمیں اُن کے انجام پر متعجب نہیں ہونا چاہیئے۔ بلکہ علت اور معلول کے ہمہ گیر اصول کی روشنی میں اُن کے انجام کا رشتہ اُن کی خامیوں سے جوڑ کر پورے المیے کو ایک عقلی کل یا ایک عقلیت پر مبنی نظام سمجھ کر تحیر و دہشت کے بغیر قبول کر لینا چاہیئے۔ جس طرح ہیگل کا یہ نظریہ صحیح نہیں، اُسی طرح ارسطو کا یہ خیال بھی تجربے کی تکذیب کرتا ہے کہ جب تک المیہ کردار میں عظمت، بلندی اور غیر معمولی صلاحیتوں اور خوبیوں کے ساتھ ہی کسی کمزوری، خامی اور مجبوری کی آمیزش نہ ہو ہم صحیح معنوں میں اُس کے المیے کی قدر و قیمت متعین نہیں کر سکتے۔ اس نظریئے پر ایمان لانے میں بھی وہی قباحت لازم آتی ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ بے شمار ناول، بے شمار ڈرامے اور بے شمار مذہبی اور غیر مذہبی واقعات اور حکایتیں جنہوں نے انسانوں کے سینوں کو ماتم کدہ بنایا ہے۔ اس معیار کے مطابق باطل قرار دے دیئے جائیں گے۔ دراصل المیے کے متاثر کرنے میں جو عنصر اساسی حیثیت رکھتا ہے وہ حادثۂ عظیم ([illegible]) کا عنصر ہے تجربہ اس بات کا شاہد ہے کہ جب ہم کسی کردار کو کسی ناگہانی آفت کا شکار بنتے دیکھتے ہیں۔ تو اس سے پیشتر ذہن میں ہمارے جذبۂ ہمدردی یا رحم کو تحریک پہنچتی ہے۔ غیر منفعل ردِ عمل کے دوران میں ہم کبھی ذمہ داری کے عنصر کو کلیتاً فراموش کر جاتے ہیں۔ ہمارے لئے یہ بات قطعی غیر اہم ہوتی ہے کہ جس شخص پر یہ بپتا پڑی ہے۔ وہ اس کا مستحق ہے یا نہیں اور کس حد تک یہ بپتا اُس کے اپنے اعمال کا پھل ہے۔ اور کس حد تک بے رحم قوتوں کی سفاکی کا نتیجہ۔ یہ سب امور ہماری توجہ کا مرکز اُس وقت بنتے ہیں۔ جب ہم اپنے تجربات کی بنیاد پر کوئی فلسفیانہ عمارت کھڑی کرنا چاہتے ہیں۔ اور اس کے لئے ہمیں ایک نظم ایک منطق ایک ہم آہنگی اور تطابق کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس بالائی عمارت کی تعمیر میں ہمارے سیاسی تعصبات اکثر راہ پا جاتے ہیں۔ جس کی ایک بین مثال میں آگے چل کر دوں گا۔

یہ امر بہر صورت قابلِ غور ہے کہ ارسطو نے المیہ کردار میں غیر معمولی صلاحیتوں کے ساتھ ہی کسی خامی، محرومی یا کمی کی موجودگی کو کیوں ضروری قرار دیا۔ بات یہ ہے کہ اگر المیہ کردار کو ہم معصومیت کا مجسمہ تصور کر لیں، تو اس آفتِ عظیم کا جس سے وہ دوچار ہوا ہے۔ اتنا شدید ردِ عمل ہمارے اوپر مرتب ہوگا کہ ہم نقطۂ اعتدال سے متجاوز ہو کر اپنے اندر وہ سکون اور ہم آہنگی پیدا کرنے میں کامیاب نہ ہو سکیں گے۔ جو المیے کا ایک بڑا مقصد ہے۔ اس سلسلے میں ایک عجیب تضاد جس کی طرف ارسطو کے ایک شارح نے ہماری توجہ مبذول کرائی ہے۔ نظر کے سامنے آتا ہے۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ المیے کا عمل سامعین کے اندر رحم اور خوف کے اُن جذبات کو، جو اُن کے دل میں پہلے سے موجود ہوتے ہیں۔ اس حد تک برانگیختہ کرتا ہے کہ یہ انگیختگی ایک خاص نقطے تک پہنچ کر اُن جذبات کی واگذاشت کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ اور اس طرح ان جذبات کے دباؤ، گھٹن یا اُن کی بندگی سے المیہ دیکھنے والے کو نجات دلا دیتی ہے۔ یہ معاملہ خاصا بحث طلب ہے کہ فاضل جذبات سے کیا مراد ہے؟ اور کیا واقعی برانگیختگی کی انتہا اور اُس کا انجام یہی ہے کہ ہمیں ان جذبات کی اطاعت اور غلامی سے خلاصی حاصل ہو جائے۔ افلاطون کی رائے اُس کے قطعی برعکس ہے۔ اور اسی بنیاد پر وہ المیہ اور شاعری کے خلاف ہے۔ بہر حال جس امر کی طرف ارسطو کے مذکورہ بالا شارح نے اشارہ کیا ہے۔ وہ یہ ہے کہ رحم اور خوف کو ایک خانے میں رکھنا جیسا کہ ارسطو نے کیا ہے۔ صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ خالص نفسیاتی نقطۂ نظر سے رحم کا تعلق دوسروں سے اور خوف کا تعلق اپنی ذات سے ہوتا ہے جب کسی دوسرے کا کسی آفتِ ناگہانی سے سابقہ پڑتا ہے۔ تو ہمارے دل میں اُس کے لئے رحم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن جب یہ آفت خود ہم پر پڑتے

والی ہوتی ہے تو ہم خوفزدہ ہو کر اُسے ٹالنے یا اُس سے راہِ فرار اختیار کرنے کی فکر کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ رحم اور خوف میں وہی فرق ہے جو احساس اور جذبے میں ہے۔ احساس میں رحم کی طرح شدت نہیں ہوتی، اور خوف جذبے کی مانند شدت سے لبریز ہوتا ہے۔ اسی طرح احساس کا تعلق غیر ذات سے اور جذبے کا رابطہ شخصیت کی اکائی سے ہوتا ہے۔ جذبے میں انانیت ہوتی ہے۔ احساس میں بے نفسی۔ احساس رحم کی طرح مرکز گریز اور جذبہ اور خوف مرکز جو ہوتے ہیں۔ احساس کسی کے لئے ہوتا ہے۔ جذبہ اپنے لئے۔ اسی طرح رحم اور ترس دوسروں کے مصائب سے متحرک ہوتے ہیں، خوف تحفظِ ذاتی کے سلسلے میں ابھرتا ہے۔ ان دونوں الفاظ کو ایک خانے میں رکھنے کی توجیہہ ایک طرح سے البتہ کی جا سکتی ہے اور وہ یہ کہ چونکہ کسی المیے کو دیکھتے وقت ہم اُس کے کرداروں سے اپنے آپ کو مکمل طور پر ہم آہنگ کر لیتے ہیں۔ اس لئے خوف میں جو ذاتی عنصر کی آمیزش ہے، وہ معتدل ہو جاتی ہے۔ اور خوف محض ذاتی رہ جانے کی بجائے نیابتی بن جاتا ہے۔ اس طرح چونکہ المیہ دیکھنے کے دوران میں بھی ذہن کے پس منظر میں یہ خیال چھایا رہتا ہے کہ افسانے کی دنیا حقیقت کی دنیا سے مختلف اور دور ہے اس لئے نیابتی خوف کا جذبہ ہم پر اس انداز سے طاری نہیں ہوتا جس طرح کہ وہ واقعاتی زندگی میں طاری ہو سکتا ہے اور اس لئے رحم اور خوف کے جذبات کیفی اعتبار سے متضاد ہونے کے باوصف بھی ارسطو کے بیان میں ایک ہی خانے میں جگہ پا گئے ہیں۔

رحم اور خوف کے جذبات کی برانگیختگی اور پایانِ کار ان کی واگذاشت کے سلسلے میں ارسطو کا مفہوم متعین کرنے کے لئے دو الفاظ استعمال کئے گئے ہیں یعنی اسہال PURGATION اور تطہیر و تزکیہ (PURIFICATION) ان دونوں اصطلاحات کا سراغ ارسطو کے طبی نظریے اور توازنِ جذبات کے نظریے میں لگایا جا سکتا ہے میری رائے میں موخر الذکر اصطلاح قابلِ ترجیح ہے۔ کیونکہ اول تو فاضل جذبات سے چھٹکارا حاصل کرنا یا انہیں بیرون خارج کر دینا نہ المیے کا مقصد ہو سکتا ہے۔ اور نہ وسیع معنوں میں آرٹ کا۔ کوئی شخص المیہ دیکھنے اس نیت سے نہیں جاتا کہ المیہ اسے اُن جذبات کی واگذاشت کا ذریعہ فراہم کرے گا جن کی فراوانی اس کے لئے باعثِ تکلیف بنی ہوئی تھی۔ آرٹ کا مقصد ہے جذبات کا تزکیہ کرنا، اُن کی تہذیب و تسکین کرنا اور اُن کا عرفان حاصل کرنا۔ یہ تینوں مقاصد (PURGATION) سے حاصل نہیں ہو سکتے۔ بلکہ جذبات پر ہیئت کو عائد کرنے اور اس طرح ان کا شعور حاصل کر کے انہیں مہذب بنانے سے۔ اچھے آرٹ میں خام، ناپختہ، بے لگام جذبات کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتے۔ جب خام اور ناپختہ جذبات شخصیت کی آنچ میں تپ کر کندن بن جاتے ہیں، یا جب وافر، شدید اور بے چین جذبات ہیئت کے شکنجے میں کسے جانے کے بعد ایک ہمواری، ایک اعتدال، ایک باقاعدگی حاصل کر لیتے ہیں اور قطع و برید یا نظم و ضبط کے بعد ان میں ایک ٹھہراؤ اور سنجیدگی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یا جب فن کار ان کی بندگی قبول کرنے کی بجائے اُن سے عرفانِ ذات یا عرفانِ حیات کا کام لیتا ہے۔ تب ہی وہ موثر سمجھے جاتے ہیں۔ اسی لئے ہمیشہ خطابت، نعرہ بازی اور جذباتیت اور آرٹ میں بالفاظِ دیگر پراپیگنڈے اور آرٹ میں حدِ فاصل قائم کی جاتی ہے۔ اور میرا خیال ہے کہ ارسطو کی غایت کی صحیح تفسیر یہی ہے۔ یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ ارسطو کے فکری نظام میں جسم اور روح اور مواد اور ہیئت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس لئے خاص طبی نظریے کے ساتھ ہی توازنِ جذبات اور جسم اور روح اور مواد اور ہیئت کے تعلق کو ذہن میں رکھنے اور ان سب تصورات کو باہم تطبیق دینے کے بعد ہی رحم اور خوف کے جذبات کی برانگیختگی اور اُن کے انجام پر کوئی رائے قائم کرنی چاہئے۔

نطشے نے المیے کی کشمکش کا جواز اپنے مخصوص انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ المیے کی روحِ تخلیق اوہام اور شکستِ اوہام کے متوازی اور متواتر عمل میں پوشیدہ ہے اپولو کا دیوتا ہمارے سامنے ایک رزمیہ عظیم اور پُر شوکت کائنات کی تمثیل پیدا کرتا ہے۔ جسے اپنی انفرادیت میں مسرت کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی (Dionysus) کے نغمے کا وحشت زدہ اور خود تخریبی وجد بھی شامل ہوتا ہے۔ یہی دونوں مل کر المیے کو جنم دیتے ہیں، اور اسی میں المیے کا خاتمہ بھی ہو جاتا ہے۔ اور اس طرح وہ پُر سطوت دنیا محض خلا میں تحلیل ہو کر رہ جاتی ہے۔ وہ فرد جسے اپولو نے عرفانِ ذات کے لئے اکسایا تھا۔ زندگی کی طوفانی موجوں میں اپنے آپ کو کھو کر لذت حاصل کرتا ہے اور اس کے تخیلات کے تمام شیش محل یکدم سے پاش پاش ہو جاتے ہیں۔ مشہور ماہرِ نفسیات

آئی اے رچرڈس نے بھی کائناتی نظریہ محرکات کے توازن پر قائم ہے۔ ایسے متضاد اور مخالف خواص اور کوائف کے توافق "وتطابق" سے تعبیر کیا ہے جس کا خیال ہے کہ المیے میں ہم جو قربت کا جذبہ ہے اور خوف جو مراجعت کا جذبہ ہے، پایانِ کار ایک ایسی ہم آہنگی اختیار کر لیتے ہیں، جو ہمارے سکون کا سبب بن جاتی ہے۔ اس کا یہ بھی خیال ہے کہ ان دو قسم کے جذبات کے علاوہ المیے میں اور نہ جانے محرکات اور جذبات کے کتنے گروہ ہوں گے۔ جو متضاد ہونے کے باوجود ہم آہنگی اختیار کر لیتے ہوں گے۔ اس کی رائے میں المیے سے ہمیں جو جذباتی آسودگی اور روحانی کیفیت اور انبساط کا احساس حاصل ہوتا ہے، اس کا خاص سبب یہی توازن اور مطابقت ہے۔ اس نظریے پر بھی کم و بیش وہی اعتراض وارد ہوتا ہے جو ہیگل کے نظریے پر کیا گیا تھا یعنی یہ کہ دونوں اپنے عام نظریے کو المیے پر منطبق کر کے نتائج اخذ کرتے ہیں۔ قربت اور مراجعت کے جذبات کی توجیہ رچرڈس نے جس انداز سے کی ہے، عام تجربہ سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ اس کی یہ عمومی رائے بھی مشتبہ ہے کہ ادب اور آرٹ کا کام صرف محرکات و احساسات میں ایک طرح کا توازن پیدا کرنا ہے۔

فرانسیسی فلسفی روسو کا خیال ہے کہ المیے کے دیکھنے سے جو لذت ہمیں حاصل ہوتی ہے، اس کی بنیاد بدباطنی اور کینہ پروری پر ہے۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں اُن حادثاتِ عظیم پر جن سے ہم خود محفوظ و مامون ہیں اور جن کا شکار ہوتے ہوئے ہم دوسروں کو دیکھتے ہیں، ایک طرح کا اطمینان حاصل ہوتا ہے اور ہم اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہ نظریہ سراسر قلبیت پر مبنی ہے۔ اس سے زیادہ فلسفیانہ نظریہ شوپنہار کا ہے۔ جس کے نزدیک المیہ اس لئے پسندیدہ ہے، کیونکہ وہ ہمارے اندر زندگی کی قوتِ ارادی کو کمزور کرتا ہے اور جذبۂ تسلیم و رضا کو فروغ دیتا اور ہم پر زندگی کی تحقیر اور بے حقیقتی کو روشن کر دیتا ہے۔ اس نظریے پر شوپنہار کے قنوطی فلسفۂ زندگی کی چھاپ لگی ہوئی ہے اور یہ تمام تر موضوعی ہے۔ شوپنہار زندگی کو ایک مستقل اور مسلسل دکھ اور مصیبت کے مترادف جانتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ زندگی مسرت کی جستجو سے زیادہ غم سے گریز کرنے کا نام ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ مسرت اپنی جگہ ایک مستقل، قائم بالذات اور اثباتی شے نہیں، بلکہ صرف غم کی غیر موجودگی سے عبارت ہے اور اسی لئے نفس کشی ممکن ہے۔ اگر ہم زندگی کی قوتِ ارادی سے چھٹکارا حاصل کرلیں اور اپنے اندر تسلیم و رضا کا جذبہ پیدا کرلیں، تو تمام دکھ اور غم کی غلامی سے نجات پا سکیں۔ شوپنہار تفکر کو عمل پر اور تسلیم و رضا کو پیکار و مدافعت پر ترجیح دیتا ہے۔ افلاطون نے ڈرامے کی مذمت اس لئے کی تھی کیونکہ کرداروں کی نقل کرنے سے ہم اپنی خودی کی نفی کے مرتکب ہوتے ہیں، جو اخلاقی اعتبار سے ناقابلِ برداشت ہے۔ اور شوپنہار المیے کو اس لئے پسند کرتا ہے، کیونکہ اس سے زندگی کی بے حقیقتی اور کم مائیگی ثابت ہوتی ہے۔ شوپنہار کو دنیائے ظلم و غم کا ایسا ہی گہرا اور شدید احساس تھا۔ جیسا کہ روسی ناول نگار دوستووسکی کو۔ قوتِ ارادی سے آزاد ہو جانے کا خیال جو شوپنہار کے یہاں پایا جاتا ہے وہ ہندو فلسفے سے بہت قریب ہے۔ جس میں نروان حاصل کرنے کی شرطِ اولین سوز و سازِ زندگی کے طلسم کو توڑنا ہے۔ شوپنہار المیے کو اس لئے عزیز رکھتا ہے، کیونکہ وہ اُسے اپنے فلسفۂ زندگی کی غایت کے اقدام اور جواز کا وسیلہ جانتا ہے۔

شوپنہار کے نظریے میں صداقت تو ضرور ہے۔ مگر مکمل صداقت نہیں اور المیے کے متعلق اس کے نتائج تصویر کے صرف ایک ہی رخ کو پیش کرتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ غم زندگی کی بہت بڑی اور ناگزیر حقیقت ہے اور المیے کی فضا رنج فزا ہوتی ہے۔ اس میں بھی شبہ نہیں کہ انسان بے رحم اور سفاک قدرت کی ستم ظریفی کا ہدف ہے۔ مگر پھر بھی المیے کو دیکھ کر زندگی کی بے حقیقتی اور تحقیر کا تاثر قبول کرنا سطحی اندازِ نظر کو ظاہر کرتا ہے۔ جیسا کہ ہمارے زمانے کے ایک مفکر برٹرینڈ رسل نے اپنے مشہور مضمون (A Free Man's Worship) میں المیے کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ انسان چاروں طرف سے مخالف قوتوں کے نرغے میں پھنسا ہوا ہے۔ اور قدرت کا ظالم ہاتھ ہر وقت اس کی آرزوؤں اور خوابوں کو منتشر اور پراگندہ کرنے پر تلا رہتا ہے تاہم انسان کے ارادے کی بلندی، اس کی روح کی عظمت، اس کی ہمت کا استقلال، اس کے حوصلے کی فراخی، اس کی پامردی، اس کا اپنے آپ کو قدرت کا مدِمقابل ثابت کرنا اور شکست اور ناامیدی اور بے چارگی کی حالت میں بھی اپنے آپ کو نمایاں کرنے کا جذبہ، یہی وہ تاثرات ہیں۔ جو المیے سے ہمارے اوپر

مرتب ہوتے ہیں۔ اور اسی میں اس کی دلکشی کا راز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ المیہ کرداروں کی شکست و ریخت کے باوجود ہم اُن کی عظمت کے قائل ہو جاتے ہیں۔ اور ان کا گہرا نقش ہمارے دل و دماغ پر باقی رہتا ہے۔ المیہ انسان کی طرف سے اُس کائنات کو جواب پیش کرتا ہے۔ جو اُسے ہر طرف سے کچلنا چاہتی ہے لیکن جو شخص المیے کی حزنیہ فضا میں امید کی کرن کو نہیں پا سکتا۔ اُس کا رد عمل المیہ کے بارے میں صحیح نہیں کہا جا سکتا المیے میں کش مکش ہی نہیں ہوتی۔ توازن بھی ہوتا ہے۔ دکھ اور برائی کے وجود کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ بلکہ اس سے ماورا ایک امکانی حل یا خیر کی موجودگی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ دکھ جھیلنا اور مصائب برداشت کرنا محسوس اور ناقابلِ انکار حقیقت سہی، مگر کسی بنیادی اور عالمگیر قانون سے وابستگی بھی، جو غم کو وجد اور مسرت سے تبدیل کر دے! المیے کے پورے ماحول میں سرایت کئے ہوتی ہے۔ دکھ اور برائی کے مظاہر کے خلاف اچھائی کی کائنات کو نمایاں کرنا اور اس طرح تجربے کے دو مختلف تاثرات کے درمیان توازن و تطابق پیدا کرنا دنیا کے تمام بڑے المیہ نگاروں جیسے اکلیس، سافوکلیز، شیکسپیر اور ابسن کا وطیرہ رہا ہے۔ میں نے شروع میں عمل، کشمکش اور نقطۂ عروج کو المیے کے لازمی عناصر قرار دیا تھا۔ ان میں جس تحیر اور پر اسرار کیفیت کے عناصر کا اضافہ ضروری سمجھتا ہوں قدرت کے مبہم اور اٹل قانون کے نفاذ پر انسان کے دل میں پیدا ہوتی ہے۔ اور اُسے یہ پر استعجاب سوال پوچھنے پر اکساتی ہے کہ کیا اُس کی عزیز ترین صلاحیتیں اور عظیم ترین نصب العین شکست و تخریب ہی کے لئے وجود میں آئے ہیں! المیے میں واقعات اور کرداروں کے منطقی ارتقاء کے باوجود ایک ناقابلِ فہم عنصر کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن ان سب امور سے زیادہ میں جس چیز کو اہمیت دیتا ہوں۔ وہ اُس جذبے کا ادراک ہے۔ جو المیہ کردار کو شکست قبول کرنے پر آمادہ نہیں ہونے دیتا۔ بلکہ اُسے موت اور اذیت کو بھی مقابلے کے لئے للکارنے پر اکساتا ہے۔ ظاہری ناامیدی اور شکست کی تاریکی میں بھی انسانی عزم کی پختگی روشنی کے چراغ کو بادِ صرصر سے بچائے رکھنے کے لئے پیہم جد و جہد کرتی رہتی ہے۔ کائنات اور تقدیر کی مخالف قوتیں انسان کے نہاں خانۂ دل میں سلگتی چنگاری کو بار بار بجھانا چاہتی ہیں، لیکن یہ چنگاری بار بار بھڑک اٹھتی ہے۔ اور یہ شعلۂ لرزاں انسانی خودی کی حیاتِ پائندہ کے احساس کو تازہ کر دیتا ہے۔ المیے سے جذبۂ تسلیم و رضا نہیں، جذبۂ احتجاج اور جذبۂ بغاوت کا تاثر پیدا ہوتا ہے یہی اس کا مثبت پہلو ہے۔

المیے میں رحم اور خوف

"ارسطو کے قول کے مطابق المیے کی غرض و غایت رحم اور خوف کے جذبے کو اُبھارنا ہے۔ المیے کا موضوع ہمیشہ المناک رہا ہے غم، ذہنی ہیجان اور قلبی اذیت کا تعلق المیے ہی سے رہا ہے، ہم نہیں جانتے کہ ارسطو کی رحم اور خوف سے مراد کیا تھی تاہم ہم ان لفظوں کو انہی معنوں میں لیتے ہیں جن معنوں میں یہ مستعمل ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ خوف زندگی ایک بڑے ڈرامے کا موضوع رہا ہے لیکن یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ ڈراما دیکھنے والوں میں خوف ہی سب سے بڑا جذبہ ہو۔ اور جہاں تک رحم کا تعلق ہے ہم وثوق کے ساتھ نہیں کہہ سکتے کہ ہر بڑا المیہ لازماً رحم کے جذبے ہی کو اُبھارتا ہے۔ المیے کا تعلق صرف آنسوؤں سے نہیں۔ غم انگیزی کا تعلق تخلیق فن پارے کی نچلی سطح سے ہے۔ اور دنیا کے عظیم ڈراما نگاروں نے اسے کوئی خاص وقعت نہیں دی۔"

(پروفیسر البرڈائس نکل)

مظفر علی سید

ڈراما اور شاعری

"کبھی کبھی ہم شاعر کی باتیں سنتے سنتے اکتا جاتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ وہ اپنے آپ کو براہِ راست (بغیر کسی غلاف اور پردے کے) پیش نہ کرے تاکہ ہم اس کی شخصیت کے اسرار میں وابستگی پیدا کر سکیں۔ یوں لگتا ہے جیسے اس نے اپنے بارے میں یوں ننگی ننگی باتیں کر کے اپنی شخصیت کو ہمارے لئے غیر اہم اور بے حقیقت بنا دیا ہے، جیسے ہم اس کے وجود کا اتنا ہی دردناک احساس رکھتے ہیں۔ جتنا اپنے بے پالش ہوئے جوتے کا یا اپنے پھٹے ہوئے کالر کا........

ہمارے بیشتر شاعر اور بچارے شاعروں کی شخصیت سرجھاڑ منہ پہاڑ اپنے تمام ہیبت ناک خدوخال کے ساتھ دیوانوں کے ہر صفحہ پر کھنچی ہوئی ملتی ہے جس کی وجہ سے ہم کبھی کبھار ان کے کلام کو الٹ پلٹ کے رکھ دیتے ہیں اور پھر مدتوں نہیں کھولتے۔ یا پھر اٹھاتے بھی ہیں تو ان کی شخصیت کو بھول کر جس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ ان کی کوئی بھی ادا یا ذہنی لرزش اپنے رگ و پے میں سمونے کے ناقابل ہو جاتے ہیں۔"

یہ اور اسی قسم کے کچھ اور فقرے پچھلے دنوں ایک مضمون میں بے اختیار لکھے گئے۔ شعوری احتیاط ملحوظِ خاطر ہوتی تو ایک ایک فقرے کے ساتھ کئی کئی شرطیہ جملے لگے ہوتے۔ ایک ایڈیٹر کا بھلا ہو جس کی فوری ضرورت نے ایک ایسی بات لکھوا دی جس پر کچھ لوگوں کو طیش بھی آیا، کچھ نے اس زاویے کو سنجیدگی کے منافی سمجھا اور یہاں تک کہہ دیا کہ ان سطروں کا لکھنے والا ذوقِ شاعری سے کہیں دور جا پڑا ہے۔

یہ ذوقِ شاعری کا بہانہ بھی خوب ہے۔ اگر آپ مسٹر الف کے لطیفوں پر ہنسنے سے معذور ہوں تو یہ فتویٰ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے کہ آپ حسِ مزاح سے محروم ہیں۔ کیونکہ یہ تو بہرحال مسٹر الف اور ان کے ساتھیوں نے طے کر رکھا ہے کہ لطیفہ گوئی اور بذلہ سنجی ان پر ختم ہے۔ اس لئے الزام بہرصورت آپ پر ہی آئے گا اس لئے بھی کہ اتفاق سے آپ کا کوئی ہم نوا اس محفلِ قہقہہ میں موجود نہیں ہوگا۔ مگر شاعری کا معاملہ اس سے بھی کچھ آگے ہے۔ کبھی فلسفی شاعروں کے خوشہ چیں ہوا کرتے تھے اور فرائیڈ نے تو یہ بھی کہا ہے کہ میں نے لاشعور کو دریافت نہیں کیا، یہ کام شاعر اور فلسفی مجھ سے پہلے کر چکے ہیں۔ اس زمانے میں شاعروں نے اس فنِ شریف کو نقلِ محفل بنا دیا بلکہ لطیفہ گوئی کے معیار سے بھی کہیں نیچے گرا دیا۔ یہاں تک کہ ہنرمندی کے مقتضیات بھی شاعروں کے لئے ان کے نزدیک ضروری نہیں رہے۔ اب اگر آپ ماہیتِ شاعری پر سوچنے لگیں یا شاعری کا دوسرے فنون کے ساتھ تقابلی مطالعہ کرنا چاہیں تو رستے میں کئی سنگِ گراں پڑیں گے مثلاً یہی کیا کم ہے کہ شاعروں کی پوری کائنات اپنے لئے اس میں جگہ چاہے گی (جو سب کو تو کسی صورت مل نہیں سکتی) یا پھر خود کو شاعری کے وجود کے لئے مطلقاً ناگزیر گردانے گی۔

سوال یہ نہیں ہے کہ مسٹر الف یا مسٹر ب کی شاعری ہمارے لئے کیا حیثیت رکھتی ہے، دیکھنا تو یہ ہے کہ شاعری کیا تھی اور کیا ہو گئی ہے، اب کئی ایک مسٹر الف اور کئی ایک مسٹر ب اس نقطۂ نظر کی زد میں آ جاتے ہیں۔ اگر ہم ہر فرد کے لئے جگہ نکالنے لگیں تو وہ دن دور نہیں جب ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ فلاں فلاں صاحب (یہ فہرست کوئی بیس جلدوں سے کم میں آنے کی نہیں) جو کچھ بھی کہہ گزریں اس کا نام شاعری ہے۔

یہ تو ہوا اعداد شماری کا مسئلہ۔ اب آپ خود ناپسند کا کوئی بھی معیار بنا لیجئے، شاعروں اور پھر شاعروں سے بھی زیادہ شعروں کا انتخاب لازمی ہوگا
ـــ ہمارے یہاں اس سلسلے میں جتنے معیار یا کسوٹیاں مروج ہیں (وہ کتنی بھی بے مصرف یا ان کے بل پر پرکھنے والے کیسی ہی نظر کیوں نہ رکھتے ہوں، بہرحال
مردم شماری سے بہتر ہوں گی) ان میں سے صرف ایک معیار اس وقت سے کے بیٹھنے کا ارادہ ہے۔ یہ وہ معیار ہے جسے شعریت یا تغزل یا غنائیت کہا جاتا ہے
اس معیار سے ہر وہ شعر جس کی صوتی ترکیب، کانوں کو (کس کے کانوں کو؟) اچھی لگے وہ اچھا شعر ہوگا جو اس کے برعکس ہو وہ برا۔ مگر آج تک کسی نے شعروں کی
صوتیات کا تجزیہ پوری طرح پیش نہیں کیا۔ ایک مضمون سید عابد علی کا اور ایک ڈاکٹر مسعود حسین کا حروف تہجی کی اصوات پر موجود ہے۔ مگر یہاں اصوات سے
بحث نہیں، صوتیاتی ترکیب سے ہے۔ فرض کیجیے ایک تغزل پسند کے لئے یہ حروف بڑے دلکش ہیں۔ ت۔ س۔ ر۔ اب ان کے علاوہ اور بہت سے
حروف ہیں جن کو تحریر و تقریر میں برتا جاتا ہے اور پھر ان تین خوش آئند حروف کو برتنے کے سینکڑوں طریقے ہیں۔ ان میں سے کون سا طریق شعریت پیدا کرتا
ہے اور کون کون سے طریقے کرختگی، بدرشتگی وغیرہ کا احساس دلاتے ہیں۔

یہاں صوتیات کے عالمانہ مطالعے سے ہم مدد ضرور لے سکتے ہیں مگر پھر بھی ہمیں اپنے انتخاب کو جمالیاتی نظام کی صورت میں پیش کرنا پڑے گا۔ اگر محی الدین
زور کی ہندوستانی صوتیات دیکھئے تو مطالعہ شاعری کے سلسلے میں آپ کو بہت کم رہنمائی مل سکے گی اس لئے کہ یہاں مجرد اصوات سے بحث ہے اور وہ بھی ایک
خاص مقصد کی جس میں مختلف حروف کی مطلق قدر و قیمت کا کوئی قصہ نہیں۔ مختلف اصوات باہمی عمل و رد عمل سے "نغمہ" بنتی ہیں یہ آج تک کسی تغزل پسند نے
واضح نہ کیا اگرچہ "فصاحت" کا لفظ ان کی تحریروں میں اکثر دیکھا جاتا ہے شاید اس لئے کہ س اور ح کی آوازیں بھی انہیں پسند ہیں۔

پھر حروف کی آوازوں سے بھی آگے کچھ سالم لفظوں کی آوازیں بھی شاعروں اور نقادوں کو بھا گئی ہیں۔ مثلاً آبلہ غزل کا لفظ ہے اور چھالا نہیں ہے۔
معلوم نہیں یہ چھالا انہیں کسی دوسرے لفظ کی یاد دلاتا ہے؟ (آرزو لکھنوی سے اب ایسے نہ تھے ہم کہ بچھیرو تو رو دیں۔ یہاں ہوگا کوئی کیسے کا چھالا) اس طرح
زبان زمانہ کرتے کرتے اس قدر کم الفاظ کا استعمال ہونے لگا ہے جو وہ ڈھائی ہزار کی درسی لغت میں آ جائیں۔ ان مستعمل اور "غنائی" الفاظ کو دیکھنے سے یہ
بھی پتہ چلتا ہے کہ حروف تہجی میں سے بائے (پ) تائے ہندی (ٹ)، جیم ہندی (چ) دائے ہندی (ڈ) کو جلا وطن کیا جا رہا ہے۔ روزمرہ گفتگو میں
یہ حروف اس قدر دخیل ہیں کہ ان پہ لگائی ہوئی "غنائی قدغن" سے شاعری زبان بول چال کی زبان سے بہت جدا مختلف ہو گئی ہے۔

ہم غنائی شاعری کے خلاف نہیں اور ہو بھی کیسے سکتے ہیں۔ مگر غنائی شاعری اپنے حقیقی معنوں میں۔ (ان معنوں میں نہیں جو صرف نکتہ نظر کو محدود کرنے
سے وجود میں آتے ہیں) صرف ایک طرح کی شاعری ہے اور شاعری کی یک رنگی ہمیں شاعری کے لطف سے محروم بھی کر سکتی ہے۔ پھر نغمہ صرف مخصوص اصوات
پر منحصر نہیں۔ اگر آپ نے درشت و کرخت آوازوں کو نرم و ملائم آوازوں کے ساتھ گھلتا ملتا ہوا نہ دکھایا تو کسی بھی معنوں میں موسیقی پیدا نہیں ہوگی۔ صرف نغمے
کی چھچھاتیوں سے کب تک دل بہل سکتا ہے؟

* * *

ایک غنائیت پر بے جا اصرار اور ایک بے پردہ بات کہنے کا طریقہ ــــ یہی دو خصوصیات جب کم سے کم ہونی شروع ہو جائیں تو شاعری ڈرامے کی
سرحد میں داخل ہونا شروع ہو جاتی ہے اور اسی طرح ڈرامے سے اس کا رابطہ استوار ہونے لگتا ہے۔

ڈرامے کی دو ظاہری خصوصیات ہیں جو موجودہ شاعری کو بس چھو ہی گئی ہیں، اس کا رنگ روپ بدلنے کے لئے کئی اطراف سے گنجائش نکلتی ہے۔
یہ ہیں کرداروں کی زبان اور کردار کا لہجہ۔ ہر کردار ایک طرح کی زبان نہیں بول سکتا اور ہر کردار کی گفتگو میں ایک ہی طرح کا نغمہ نہیں پایا جاتا۔ ڈرامے کی تاریخ میں ایک
ایسا دور بھی آیا ہے جب ان خصوصیات پر انتہا پسندانہ اصرار کی بنا پر ڈراما اور خود شاعری سے کوسوں دور نکل گیا ہے۔ اس دور کو "واقعیت کا دور" کہتے

ہیں اور ڈراما اس زمانے میں زیادہ تر نثر میں لکھا گیا ہے۔ چونکہ ڈرامے کا دور اپنی سماجی اور سیاسی اہمیت کی وجہ سے ناولوں میں اکثر جاگزیں رہا ہے اس لئے یہ غلط فہمی بھی پیدا ہو گئی کہ ڈراما منظوم نہیں ہوتا یا منظوم نہیں ہونا چاہیے۔ حالانکہ چیخوف اور ابسن سے پہلے ڈراما اکثر و بیشتر منظوم ہوتا تھا حتیٰ کہ اکثر صورتوں میں منظوم ڈراموں سے پہلے کی شاعری مفقود ہو چکی ہے یا موجود ہی نہیں تھی۔ ابسن نے جو خود واقعیت پسندوں کا امام سمجھا جاتا ہے ایک دور میں منظوم ڈرامے لکھے ہیں۔ ان کا ردِ عمل اس کے درمیانی دور میں ہوا جب اس نے سماجی اہمیت کے ڈرامے لکھے۔ یہ دور بھی اس کے کمالات کا صرف ایک حصہ ہے کیونکہ آخری عمر میں اس نے وہ ڈرامے بھی لکھے ہیں جو ایک طرف اس کے بہترین کارنامے ہیں اور دوسری طرف واقعیت کے ساتھ ساتھ شاعری کا بڑا عمدہ نقشہ بھی پیش کرتے ہیں۔ (اگرچہ یہاں شاعری سے مراد منظوم کلام نہیں ہے۔ شاعری نثر میں بھی ممکن ہے اس کا بہت بڑا ثبوت ابسن کے ڈرامے روزمرہولم، معمارِ اعظم اور جون گیبریل بورکمین ہیں)

شاعری کا دخل ڈرامے میں دیکھنے کے لئے ہمیں وہ گیت بھی ملاحظہ کرنے ہوں گے جو لکھنے والوں نے اپنے کرداروں کی زبان سے گوائے ہیں۔ پھر ان گیتوں کا عام شاعروں کے گیتوں سے بھی مقابلہ کرنا ہوگا۔ ایک طرف شیکسپیر کے گیت ہیں جو کرداروں کی تعمیر ان کی صورت حال اور آزادانہ ماحول سے ابھرتے ہیں۔ یہاں شاعر نے کہیں کہیں اپنی یادیں، اپنے عشق، اپنے غم اور خوشیاں بھی لگادی ہوں گی مگر کرداروں کا ناک نقشہ ان گیتوں پر اتنا گہرا ہے کہ نہ تو انہیں ڈراموں سے نکالا جا سکتا ہے اور نہ ہی ایک کی جگہ کسی دوسرے گیت کو رکھا جا سکتا ہے۔ پھر ٹیگور کے گیت ہیں جو کسی ڈرامے کے لئے نہیں لکھے گئے لیکن پھر بھی ڈرامائی گیت کہے جا سکتے ہیں۔ گیت مرد ... ایسے نہیں لکھتے، میں ہوں پجاری تو ہے پجارن یا اپنے من میں پیت بسا لے۔ گیت ہیں خواہ وہ کسی بھی ڈرامے یا نظم کے لئے نہ لکھے ہوں صورت حال اور لہجہ ہونا چاہیئے۔ جس طرح ڈرامے میں مختلف کردار زبان اور لہجے سے فرق رکھتے ہیں اس طرح گیت لکھنے یا گانے والا اپنے جذباتی ڈرامے میں ایک خاص طرح کی زبان اور ایک خاص طرح کا لہجہ اختیار کرتا ہے۔ ٹیگور کے گیتوں کے ایک، دو مصرعے پڑھنے کے بعد ہی یہ پتہ چل جاتا ہے کہ کچھ ہو چکا ہے، کچھ ہو رہا ہے اور کچھ ہونے والا ہے۔ اسی طرح سُورداس کے بھجن، کرشن کی رُگت نیاری، "اودھو" میں یا میرابائی کے بھجنوں میں (مثلاً میرے نینن بان پڑی۔ جوگی مت جا۔ سیام مینے چاکر راکھو جی) یا آرزو لکھنوی کے فلمی گیت "ٹوٹے پڑ گئے تار" میں ڈرامائی لمحے کا احساس غالب رہتا ہے۔ حتیٰ کہ شیلے جس نے اپنے پرومیتھس کو 'لیریکل ڈراما' کہا ہے اپنے گیتوں میں تھوڑا بہت ڈرامائی احساس بھی رکھتا ہے مثلاً اعترافِ عشق پر اس کا لکھا ہوا گیت۔ دو شخصیتوں کی تعمیر ہی ایک ڈرامائی لمحے کو پیش کرتا ہے جو گیت گانے والے کی نظر میں بہت ضروری بھی ہے۔ اس گیت کو بڑی آسانی سے کسی خوبصورت ڈرامے میں جوڑا جا سکتا ہے اس طرح کہ یہ اس کا لازمی جزو بن جائے۔

ڈرامائی شاعری اور غنائی شاعری کا فرق دو نقطہ ہائے نظر کا فرق بھی ہے۔ ایک کو سہولت کی خاطر کلاسیکی کہہ دیا جاتا ہے اور دوسرے کو رومانوی۔ یہ فرق بھی بذات خود کچھ اتنا حقیقی نہیں ہے بلکہ ٹریڈ کے الفاظ میں یہ تضاد ایک ہی شخص یا ایک ہی لکھنے والے میں پایا جاتا ہے۔ مگر اس کے باوجود کبھی طبیعت کا ایک پہلو دوسرے کو دبا بھی جاتا ہے۔ اب امانت کی اندر سبھا کو ہی دیکھئے۔ اس منظوم ڈرامے کو 'اوپرا' اور میوزیکل فینٹسی کہا گیا ہے۔ جو بھی پری راجہ اندر کے دربار میں آتی ہے۔ پہلے درباری اس کے حسن، ناچ گانے اور لباس وغیرہ کی تعریف کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ اپنی شان میں ایک قصیدہ سناتی ہے اور پھر وہ ایک ٹھمریاں، بسنت، ہولی اور تین چار غزلیں۔ اس کے بعد اسے راجہ اندر کے پہلو میں اندر کے ساتھ جگہ ملتی ہے اور اگلا پروگرام شروع ہوتا ہے۔ راجہ اندر کی حیثیت کافی دیر تک محض ایک صدر کی رہتی ہے یا زیادہ سے زیادہ ایک نواب کی (راجہ اندر اور واجد علی شاہ دونوں اندر سبھا میں گھل مل جاتے ہیں)۔ تین پریوں کی کوئی پندرہ بیس گائی ہوئی چیزیں سن کر اسے نیند بھی آنے لگتی ہے (بھلا اس طرح بیٹھے بیٹھے کوئی سوئے گا نہیں تو کیا کرے گا؟) مگر

امانت نے یہ دربار سجانے کا پہلو بھی نکالنے کی کوشش کی ہے اور اس طرح تھوڑا بہت ڈراما وجود میں آیا ہے۔ ایسی آکاش واری چیزوں کے لئے واقعی نظم کی ضرورت ہے اور نظم بھی اس طرح کی جیسے کبھی لکھی جاتی تھی۔ کیونکہ یہاں نظم عام بول چال کی نثر سے بہت دور ہے، ترتیب الفاظ، لہجے اور زبان کے اعتبار سے۔ یہاں نظم اس لئے استعمال کی گئی ہے کہ دیکھنے والوں کو اس فضا کی برتری کا احساس ہو مگر پھر بھی گلفام نے نظم بولنے کا جواز نظر نہیں آتا اس کی انفرادیت کو آشکارا کرنے کا یہی ایک آسان طریقہ تھا کہ اُسے پرستان کی فضا میں واقعتہً ایک اجنبی بنا دیا جائے۔ یہاں واقعیت پر اصرار نہیں گو تھوڑی بہت واقعیت کی تزئین میں بھی ضرورت پڑتی ہے تاکہ ترتیب و تعمیر کا نقشہ جم سکے۔

اسی طرح سبز پری کی شکایت، دستے چلے اور پھر جوگن بن گئی۔ پری ہوئی چیزوں کا بھی شمار کریں تو کل گائی ہوئی چیزیں پچیس تیس بنتی ہیں، اور مکالمہ اس ڈرامے کا ایک چھوٹا سا حصہ بن جاتا ہے۔ پوری اندر سبھا میں اچھلنے گانے، چھکنے، بتانے، شرارت کرنے (یہ بھی ناچ کی حرکت کے لئے استعمال ہوا ہے) پر اتنا زور ہے کہ بول چال کی کمی کا گلہ بے جا بھی ہوگا اور اسے نہ اس کی حیثیت محض جواز یا معذرت کی ہے۔ اکثر بات چیت پریوں کی تعریف میں، یا داد کے طور پر آئی ہے۔ اور جو تھوڑا بہت ہے وہ لال دیو کی شکایت، اندر کا غصہ، گلفام اور سبز پری کی بات چیت یا کالے دیو سے گفتگو کا ہے اس میں بھی نظم کو احتیاط سے کسی ڈرامائی تاثر کے [غیر واضح] نہ لئے نہیں برتا گیا۔ حتیٰ کہ سبز پری جب پہلی بار دربار میں آتی ہے تو اس کی آمد میں اور پھر اس کے اپنے قصیدے میں گلفام کا تذکرہ ہے جس کا نام سامعین کو تو معلوم ہے مگر باقی اداکاروں کو نہیں۔ یہاں اگر یہی بات کسی پردے میں بیان ہوتی تو ڈرامائی طنز وجود میں آتی جس کا ذائقہ الگ ہے اگرچہ لکھنؤ میں پہلا ڈراما دیکھنے والے غالباً اس سے آشنا نہیں ہو سکتے تھے۔ یہ ٹھیک ہے کہ واجد اندر اس وقت سامنے ہوتے تھے مگر یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ اکثر چیزیں جو یہاں گائی جا رہی ہیں وہ اضطراری طور پر نہیں گائی جا رہی ہیں بلکہ اچھی طرح دیکھ بھال کر تیاری کرنے کے بعد۔ بلکہ لطف تو یہ ہے کہ ڈرامائی ہدایات، حرکات، آرائش وغیرہ کے اشارے بھی اندر سبھا کے مکالموں میں موجود ہیں گویا یہاں فضا دکھانے کی بجائے فضا سنائی جا رہی ہے۔

* * *

منظوم ڈرامے میں مکالمے کے لئے جو نظم استعمال ہوتی ہے اسے ظاہراً نثر کے قریب رہنا چاہئے۔ امانت کے زمانے سے آزاد شاعری کے زمانے تک بس اتنا فرق پڑا ہے کہ اس وقت ایک کردار کم از کم چار یا چھ مصرعے بولنے پڑتے تھے خواہ اس کی بات ایک نقطے کی ہو یا محض اشارے سے بھی ہو سکتی ہو۔ مثنوی یا بند کی ترکیب کا تقاضا بھی یہی تھا۔ اب آزاد شاعروں نے مصرعوں کے ٹکڑے کرنا تو سیکھ لئے مگر نظم بولنے کے لئے نہ تو کوئی تقریری اسلوب پیدا کر سکے نہ ایسی بحریں استعمال کر سکے جن میں بات چیت ظاہراً نثر کے قریب نظر آئے شاید اس لئے کہ یہ آزاد شاعری سے آگے کا مرحلہ تھا اور نئے شاعروں کی بیشتر تعداد تھک تھکا کر یا تو روایت پرستی کی طرف مڑ گئی یا اسی ایک لکیر کو پیٹتی رہی جو کبھی انہوں نے سطح زمین پر کھینچی تھی۔

شہزادہ گلفام جب پری کی محبت سے آشنا ہوتا ہے تو اس کے ساتھ پرستان جانے کی خواہش ظاہر کرتا ہے۔ اس موقعے پر عاشق کی زبان سے اندر سبھا میں یہ تقریر ہے:۔

ایسی باتوں کا زباں پر نہیں لانا اچھا — جان آفت میں نہیں مفت پھنسانا اچھا
دیو اندر کے اکھاڑے پہ عبث جان ہے تو — سخت بے عقل ہے، دیوانہ ہے، نادان ہے تو
ایسی جا سیر کو انسان نہیں چلتے ہیں — واں مری جان پری زادوں کے پر جلتے ہیں

آفت آجائے گی تجھ پائے اک آن کے بیچ — آدمی زاد کا کیا کام پرستان کے بیچ
کوئی راجہ کو خبر جا کے لگا دیوے گا — پھونک دیگا وہ تجھے مجھ کو جلا دیوے گا
نہ جلائے گا تو آفت میں پھنسائے گا تجھے — قید کرکے وہ کنویں خوب جھنکائے گا تجھے

اس کے مقابل ڈراما "لیل و نہار" میں سے طالب بنارسی کا ایک ٹکڑا دیکھئے، جہاں سیرا اپنے بیاہ کی بات کر رہا ہے:-

ہمسایہ تھی ہمارے یہ بانوئے نیک فال
اس کے پدر کا ہو گیا ہیضے سے انتقال
تنہائی، بےکسی سے ہوا اس کا غیر حال
بس مجھ کو اس کے حال پہ رحم آگیا کمال
میں نے چچا کے خوف سے بیاہ و زمام میں
خفیہ نکاح کر لیا اجنب مقام میں

(یہ دونوں ٹکڑے تقابل کے لئے یونہی منتخب نہیں کئے گئے۔ میرے خیال میں یہ نمائندہ قسم کی مثالیں ہیں) امانت نے اس ڈرامائی لمحے کو مثنوی کی صورت میں ڈھالا ہے اور بعض الفاظ کی تکرار سے زور پیدا کیا ہے۔ ایک ایک تہرے جملے اور فقرے بار بار استعمال کئے ہیں تاکہ ایک طرف سبز پری کی ذہنی حالت نظر آجائے اور دوسری طرف الفاظ کے ذریعے کسی طرح آنے والے خطرے کا اندازہ ہو جائے۔ "کنویں جھنکانا" ایک روایتی محاورہ ہے اور یہاں اس کا استعمال محض زور دینے کی غرض سے بھی ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے ڈرامائی پیشن گوئی کو بھی پردے ہی پردے میں ادا کر دیا ہے۔ امانت نے یہاں نثر کے قریب رہنے کی کوشش نہیں کی اس لئے کہ ڈرامائی لمحے کا تاثر پیدا کرنے کے لئے فضا میں سادہ نثر کا تکلم چھپتا بھی نہیں۔ عام بول چال کا طرزِ خطاب (میری جان، ارے) بھی اس کو نثر نہیں بنا رہا بلکہ اور ہی سطح پہ لے جا رہے ہیں، ورنہ دستے رہا ہے۔ مثنوی کے قافیے زیادہ تر سادہ اور چٹخارے ہیں اور اکثر ہم وزن الفاظ سے قافیہ لایا گیا ہے جس کی وجہ سے نظم کا احساس تقریر کے ظاہر پر بھی غالب ہے۔ اس کے برعکس طالب کے ٹکڑے میں بڑا تصنع ہے اور اسمائے صفت کا استعمال (نیک فال۔ غیر۔ کمال۔ اجنب) ایک تو محض قافیے، وزن وغیرہ کے لئے ہے دوسرے لفظ "بس" کا استعمال میکانکی ہے اور تنہائی، بےکسی کے الفاظ خالی خالی نظر آتے ہیں اس لئے کہ ایک جذبہ ابھارنے کی کوشش میں ایک خاص واقعے کو مضحکہ خیز حد تک مختصر کیا جا رہا ہے پھر بھی فالتو الفاظ سے چھٹکارا نہیں ملتا کیونکہ ایک صنفِ سخن (مثنوی) کی پابندیاں بھی ہیں پھر شاعر کا اپنا عجزِ بیان بھی کارفرما ہے۔ معلوم نہیں جب ایسے ٹکڑے پارسی تھیٹر میں آتے تھے تو سامعین کا ردِ عمل کیا ہوتا تھا۔ اس وقت تو جو کچھ نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ ایسے مواقع پر اس طرح سے نظم کا استعمال نہ ہی ہو تو اچھا ہے۔

ڈراما لکھنے کے لئے جس قسم کی نظم درکار ہے اس کی صرف ایک ہی صورت نہیں۔ صورتِ حال اور کرداروں کی ضروریات مختلف انواع کی شاعری چاہتی ہیں مگر ہمارے شاعر اکثر و بیشتر ایک ہی قسم کی نظم یا غزل یا گیت لکھتے ہیں یا لکھ سکتے ہیں۔ یوں تو ایسے ڈرامے بھی لکھنے اور کھیلنے ممکن ہیں جن میں نظم کا فاصلہ نثر سے بہت زیادہ ہو مگر یہ ڈرامے ہی تو سب کچھ نہیں ہیں (دوسرے ڈھنگ سے لکھیں تو ایسے ڈرامے بھی اردو میں کتنے لکھیں گے؟) پھر ایک طرح سے ڈرامے میں نظم یا اچھی نظم کا نہ ہونا بعد کا مسئلہ ہے۔ اصل بات تو ڈرامے کا کسی بھی صورت موجود ہونا ہے۔ شاید پارسی تھیٹر کے زوال کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ اس میں نظم اور نثر کو کوئی مناسب تال میل نہیں ہونے دیا گیا۔ نظم کی جگہ نثر، نثر کی جگہ نظم کا استعمال اور پھر ڈرامے کی تکنیکی حیثیت

کو نہ سمجھنے کا تصور —— اس کی سزا تو یہی ہو سکتی تھی کہ ربع صدی کے لئے (اور جانے کب تک) یہ صنفِ ادب ہی اپنی مکمل صورت میں نظروں سے غائب ہو جائے۔

* * *

اب نظم کو ڈرامائی طور پر استعمال کرنے کی کیا صورت ہے؟

ایک تو یہی ڈرامے سے ماسوا شاعری میں بھی ڈرامائی عنصر کا لانا۔ اور دوسرے غنائیہ، ریڈیو فیچر قسم کی صورتوں میں جو نظم لکھی جاتی ہے اس کا معیار بلند کرنا پھر ان سب سے آگے جب بھی سٹیج کے لئے نثر کا ڈراما لکھا جائے اس میں مناسب مقام پر کچھ ٹکڑے نظم یا ڈرامائی گیت، غزل وغیرہ کا لانا۔ ان میں سے پہلی بات کی ضرورت سب سے زیادہ ہے کیونکہ جب بھی شاعری سٹیج سے جلا وطن ہوئی اسی باعث سے ہوئی ہے کہ شاعروں کو ڈرامائی نظم لکھنا نہیں آتی۔ پھر شاعری میں بھی اس کے نہ ہونے سے بڑا فرق پڑا ہے۔ اردو کی طویل نظموں میں (جن میں پرانی مثنویاں بھی شامل ہیں) ایسے ٹکڑے تو مل جائیں گے جن کی کچھ ڈرامائی اہمیت بھی ہو یا جن کا بیانیہ انداز مکالمے کے انداز سے مختلف ہو یا جہاں مکالمے میں بول چال کا ترنم کارفرما ہو۔ مگر پھر بھی ان طویل نظموں کا قالب ڈرامائی نہیں کہا جا سکتا کیونکہ ان کی ترتیب و تنظیم سے لے کر اصنافِ سخن کی ہیئت تک میں جس طرح کی یکرنگی پائی جاتی ہے وہ ڈراما کے خلاف ایک جہاد ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ شاعری پڑھنے کے پرانے طریقے ختم سے ہو گئے۔ اوّل تو اکثر شاعر اپنے شعر ایک ہی طرح پڑھتے ہیں اور پھر ان میں آپس میں کوئی اختلاف پایا جاتا ہے تو بھی وہ اپنی مختلف چیزوں کو مختلف انداز سے نہیں پڑھ سکتے۔ ہر نظم ایک خاص طرح کا لہجہ چاہتی ہے، پڑھنے کے لئے بھی اور لکھنے کے لئے بھی۔ اور ہمارے اکثر شاعر اس لہجے کو دیر تک برقرار نہیں رکھ سکتے یا جب اسکو ڈرامائی طور پر بدلنے کی ضرورت پڑتی ہے تو اوّل تو اس ضرورت کو محسوس ہی نہیں کرتے اور کبھی کرتے بھی ہیں تو انتخاب میں غلطی کر جاتے ہیں۔ اس کی مثال میں سردار جعفری کی نظم "نئی دنیا کو سلام" اور جوش کی "حرفِ آخر" ہیں۔ جعفر طاہر کی "لالۂ عارض" (جو پچھلے دنوں ہی ساقی میں چھپی ہے) غالباً ایک ہی مکمل ڈرامائی نظم ہے جو اردو زبان میں لکھی گئی ہے۔ انگریزی نظم میں دو تصورات موجود ہیں جن کی وجہ سے ڈرامائی نظم کا لکھنا نسبتہً آسان ہے ایک (Enjambement) اور دوسرے (Caesura) ان میں سے پہلے کا مفہوم تو یہ ہے کہ ہر مصرعے کے بعد آپ رکنے نہ پائیں۔ اس طرح تو آپ کو خیال کی رَو کے خلاف بار بار وقفہ لینا پڑے گا جو نظم لکھنے اور پھر نظم پڑھنے (یا سٹیج پر بولنے) میں کچھ بھی امداد نہیں کر سکے گا۔ لازماً لکھنے والے کو گرامر کے لحاظ سے ایک فقرہ توڑ توڑ کر لکھنا پڑے گا پھر بحر بھی ایسی مختلف ہو گی (یا اتنی تو چنی جائے گی) جس میں وہ ڈیڑھ یا تین ساڑھے تین مصرعے ایک ساتھ پڑھے جا سکیں یا ایک ساتھ مل کر مفہوم کو پورا کریں۔ اب اگر آپ نے کوئی قافیہ بھی استعمال کیا ہے تو روانی کے الفاظ کو زیادہ شدت سے ادا کر کے آگے بڑھ جانا ہو گا۔ وقفہ بہر صورت ہر مصرعے کے آخر میں نہیں آئے گا بلکہ ایک "وقفے" (Caesura) کے خاتمے پر جب کہ مفہوم کی ایک کڑی اپنی جگہ مکمل ہو جائے گی۔ ڈرامائی نظم میں اس وقفے کا استعمال کئی طرح سے مفید ہو گا اس وقفے میں سامعین کی کوئی بصری تلافی ہو سکتی ہے یا اداکار اپنی حرکات بدل سکتا ہے یا اپنی حالت میں کوئی فرق ڈال سکتا ہے۔ غرض پارسی تھیٹر کی طرح نہیں کہ ایک اداکار ہاتھ چلا چلا کر مصرعے کے خاتمے پر وقفہ لیتا جاتا ہے اور باقی اداکار بت بنے کھڑے ہیں اور سامعین محض پاٹ دار آواز کے رعب تلے پسے بیٹھے ہیں۔

اس لئے نظم کو سٹیج پر بحال کرنے کے لئے پہلے ہمیں اپنی شاعری کو بدلنا ہو گا پھر سٹیج کی ضروریات کو سمجھنا ہو گا۔ ہمارے شاعر چونکہ زمان و مکاں سے بے نیاز رہنے میں اپنی بڑائی سمجھتے ہیں اس لئے وہ دوسرے فنون کے اصول سمجھنا تو گویا اپنے ہنر کا مظاہرہ بھی کمتر ہی کرنے پاتے ہیں۔ اس لئے اکثر شاعر جو رسالوں سے نکل کر فلموں میں گئے ہیں اس بات کا رونا روتے رہتے ہیں کہ صاحب صورتِ حال پر گیت نہیں لکھے جاتے، یہ تو شاعری نہ ہوئی کہ کسی دیگر

کے واقعات پر گیت لکھنے بیٹھ جائیں۔ ویسے ان شاعروں سے کہا جائے کہ عید پر نظم کہیں تو، شب برات پر غزل تو فوراً قلم لے کے بیٹھ جائیں گے، اور جب تک قافیہ تنگ نہ ہو جائے لکھتے ہی چلے جائیں گے۔

دوسری صورت ڈرامائی نظم کو ریڈیو پر برتنے کی ہے۔ یہاں دو اصناف کے نام اکثر لئے جاتے ہیں ایک منظوم فیچر اور ایک غنائیہ۔ منظوم ڈرامے کا تصور ہمارے یہاں ریڈیو پر موجود نہیں اگرچہ جس زمانے میں بھی ایسے ڈرامے لکھے اور کھیلے جاسکتے ہیں جن میں مکالمہ منظوم ہو اور کہیں کہیں گانے کی چیزیں بھی آجائیں۔ بی۔ بی۔ سی نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے دو ایک منظوم ڈرامے نشر کرکے یہ تو ثابت کر ہی دیا ہے کہ سٹیج کی طرح ریڈیو پر بھی نظم کو بحال کیا جاسکتا ہے۔ مگر اس کی بحالی کے پس منظر میں ایک بڑی زوردار تحریک بھی ہے جسے "شاعری برائے تحریک" کا نام دیا جاسکتا ہے۔ سی۔ ڈے لوئیس لوئی میک نیس، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور ان سے بھی زیادہ ڈیلن ٹومس اور جون گیلگڈ نے اس تحریک کو ایک باقاعدہ شکل دی ہے اور اپنے قارئین سے درخواست کی ہے کہ وہ ان کی نظمیں پڑھنے کے علاوہ اپنے کانوں سے بھی سنیں۔ ہوپکنز نے کہا تھا "میری نظمیں صرف آنکھوں ہی سے نہیں کانوں سے بھی پڑھو" مگر یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب ایک خیالی آواز تصور میں موجود ہو جو پڑھنے کے ساتھ ساتھ نظم کی صوتیاتی ترکیب کا احساس بھی دلاتی جائے مگر جیسا کہ ڈے لوئیس نے ایک بار کہا تھا ــــــــ بری شاعری، اور بری طرز تعلیم نے خیال میں کوئی ایسی آواز پیدا ہی نہیں ہونے دی اس لئے کانوں کی تربیت کے لئے، سامعہ کی تعلیم کی خاطر شاعری سننا بھی ضروری ہے بشرطیکہ کوئی شاعری سنانا بھی جانتا ہو۔ (ہمارے یہاں تحت اللفظ پڑھنے کا قدیم ڈرامائی انداز بھی اب ختم سا ہو چلا ہے البتہ ترنم سے پڑھنے کا رواج اس وقت سے شروع ہوا ہے جب شاعری کی بجائے تغزل مطمح نظر بنا ہے)

اس لئے ریڈیو کے منظوم فیچر بھی نظم سنانے کے نئے اسالیب نہ پیدا کرسکے اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ فیچر لکھنے والے خود بھی نئی طرح کی نظم نہیں لکھتے۔ اس کی ادائی میں دلچسپی لینا تو اسی وقت ممکن ہے جب آپ نے اجتہادی قدم اٹھایا ہو۔ یوں تو قریب قریب ہر نئے شاعر نے وقتاً فوقتاً ریڈیو کے لئے فیچر اور غنائیے لکھے ہیں مگر میں کسی ایسے پروگرام سے واقف نہیں جس میں ایکٹر کے لئے نظم لکھنے کی کوشش کی گئی ہو، ماسوا رضی ترمذی کے ڈاکٹر فاسٹس (ترجمہ از کرسٹفر مارلو) میں بعض ٹکڑوں کے۔ پھر ان فیچروں میں یہ التزام بھی ہوتا ہے کہ وہ بدو کبھی مکالمے کی صورت پیش نہ آئے تاکہ نظم لکھنے کے مسائل ہی پیدا نہ ہونے پائیں۔ ایک آواز کے بعد دوسری آواز، ایک راوی کے بعد دوسرا، تیسرا اور چوتھا راوی۔ ایک آدھ گیت، غزل وغیرہ، تھوڑی بہت بیک گراؤنڈ موسیقی۔ اور غنائیے کا کام ترسیدہ ہے۔ جسے صوتیاتی ترتیب یا مجموعی تشکیل کہنا چاہئے وہ نہ شاعر کے مدنظر ہوتی ہے نہ میوزک کمپوزر کے۔

* * *

یونان، روم، فرانس، انگلستان سبھی ملکوں کا کلاسیکل ڈراما بلکہ ابتدائی ڈراما تک منظوم رہا ہے۔ اگرچہ نثر کے ٹکڑے یہاں وہاں اپنے اپنے مقام پر خوبی سے استعمال ہوتے ہوئے بھی نظر آجائیں گے۔ انگلستان میں ریسٹوریشن ڈراما زیادہ تر نثر میں ہے اگرچہ یہاں بھی نظم کو بالکل جلاوطن نہیں کیا گیا کونگریو سے لے کر شیریڈان تک بہت سے ڈراما نگار جب چاہتے تھے اچھی خاصی نظم بھی لکھ سکتے تھے مگر رومانوی شاعروں نے اپنے زمانے کے زوال آمادہ سٹیج کو نہ تو نئی زندگی بخشنے کا تہیہ کیا اور نہ ہی نظم لکھنے کے ڈرامائی طریقوں سے کوئی فیض اٹھایا بلکہ ان کی عام شاعری میں بھی ڈرامائی عناصر کا فقدان نظر آئے گا اس لئے کہ وہ زیادہ تر بے پردہ شخصیت اور انفرادی جذبات کے اظہار پر زور دیتے تھے۔ اس کے بعد نظم سٹیج پر سے کچھ اس طرح جلاوطن ہوئی کہ بیسویں صدی تک اس کے بحال ہونے کی کوئی صورت ہی نظر نہیں آتی تھی۔ تاآنکہ شاعروں نے خود اپنے آپ کو بدلا، بول چال کے ترنم کا لحاظ رکھنا شروع کیا، پرانے کلاسیکی اور ابتدائی ڈرامے کو مشعل راہ بنا کر جدید شاعری کی بنیاد ڈالی، سٹیج کے منافات تعصبات دور کرنے کی کوشش

کی اور اس طرح تھیٹر کے منیجر، اداکار، ہدایت کار اور شاعر قریب آنے شروع ہوئے۔ سٹیج ہی کے ذریعے مصوروں اور سنگیت کاروں کا شاعروں سے رابطہ بڑھا اور آہستہ آہستہ شاعری اور ڈرامے کو قریب تر ہونے کا موقعہ بھی ملا۔

انگریزی میں ایلیٹ اور ییٹس، رونلڈ ڈنکن اور کرسٹفر فرائی کے منظوم ڈرامے وجود میں آئے۔ فرانسیسی میں کوکتو، ژیرادو اور ژاں انوئل نے تھیٹر کے اندر شاعری کا امکان پیدا کیا۔ کوکتو نے دو قسم کی ڈرامائی شاعری میں امتیاز یوں کیا ہے کہ ایک ہوتی ہے تھیٹر کیلئے شاعری اور دوسری تھیٹر کے اندر شاعری ہمیں تھیٹر کے لئے نہیں لکھنا، تھیٹر کے اندر رہ کے لکھنا ہے۔ یہ مقام ظاہر ہے کہ ہمارے لئے بہت دُور کا ہے اس لئے کہ یہاں تو ابھی تھیٹر ہی کسی تخلیقی معنوں میں موجود نہیں۔ پھر بھی ہمیں ذہناً تھیٹر میں جانا پڑے گا تاکہ کبھی تو یہ ہمارے تخیل سے نکل کر عالمِ محسوسات میں وجود اختیار کرے۔

ییٹس نے جس کا مقام شاعری اور ڈراما دونوں اصناف میں بہت بڑا ہے، ڈبلن کے ایبے تھیٹر پر مجتہدانہ کام کرنے کے لئے ایک لائحۂ عمل بنایا تھا جس کی شقیں ہمارے لئے بھی مفید ثابت ہوسکتی ہیں۔ شاعری اور ڈرامے مضمون لکھتے ہوئے اس نصب العین پر بات ختم کرنے سے اچھا انجام نہ مجھے نصیب ہوسکتا ہے اور نہ ہی اب تک کوئی شاعر سٹیج پر کام کرتے ہوئے اس سے آگے پہنچا ہے۔ ایبے تھیٹر کی ضروریات اور اپنے فنی تصورات کا ییٹس نے یوں اظہار کیا ہے:-

(۱) ہمیں ایسے کھیل لکھنے یا ڈھونڈنے ہوں گے جو تھیٹر کو فکری تحریک کی آماجگاہ بنا سکیں — ایک ایسی جگہ جہاں لوگ اپنی ذہنی رہائی کے لئے جایا کریں جس طرح یونان، انگلستان اور فرانس کے عظیم الشان تاریخی ادوار میں جایا کرتے تھے۔ ہمارا موجودہ ادب خصوصاً شعری ادب صناعت کے اعتبار سے یکسانیت کا نقشہ پیش کرتا ہے اور آورد نغمگی (تغزل؟) کے کچھ لمحات پر مسلسل زور دینے کے باعث اس میں زنانہ پن بھی آگیا ہے۔

(۲) اگر ہمیں لفظوں کی کھوئی ہوئی حکومت بحال کرنی ہے تو سٹیج پر نرت سے بھی زیادہ گفتار کو اہمیت دینی ہوگی۔

(۳) کوئی بھی طریقِ کار اختیار کیا جائے، اتنا یقین لازمی ہے کہ بحیثیتِ مجموعی کسی فنی تصنیف کی آواز اور ہیئت مردانہ اور فکری چیزیں ہوتی ہیں۔ ہمیں اداکاری کو آسان کرنا ہوگا اور ہر اس چیز سے الگ رہنا ہوگا جس میں بے کلی پائی جاتی ہو، جو ہمیں بولنے والوں کی آواز سے دُور لے جاتی ہو یا شدید اظہار کے کچھ لمحوں کا اثر زائل کر دیتی ہو خواہ یہ اظہار آواز کے وسیلے سے ہو یا ہاتھوں کی مدد سے۔

(۴) جس طرح نرت کی سادگی ضروری ہے تاکہ گفتار کا ساتھ دے سکے اسی طرح مناظر، ملبوسات کے رنگ اور شکلیں بھی سادہ کرنی ہوں گی۔ کوئی بھی چیز غیر ضروری نہیں ہونی چاہیئے، کوئی بھی چیز جو گفتار اور نرت سے ہماری توجہ منعطف کر سکتی ہے۔ کوئی فن اسی وقت بڑائی کو پہنچتا ہے جب یہ زیادہ سے زیادہ انسانی ہو۔ یونانی اداکاری اس لئے بڑی تھی کہ اس میں آواز کا تقریباً پورا پورا مصرف دکھایا جاتا تھا۔ اسی طرح موجودہ اداکاری بھی عظیم ہوسکتی ہے بشرطیکہ آواز اور حرکات سے پورا پورا کام لیا جائے۔ لیکن ایسا فن جو ان چیزوں کو بُری مصوری اور بھڑکیلے رنگوں کی مدد سے چھپا جاتا ہے، جس میں سطحی زندگی کی نقلیں جذباتی انداز میں بے کلی سے پیش کی جاتی ہیں ——— ڈھیتی ہوئی انسانیت کا فن ہے، مرتا ہوا فن ہے۔"

عابد حسن منٹو

ایکانکی ڈرامے کی تکنیک

مختلف اصنافِ سخن کے لئے فنی اور تکنیکی اُصول وضع کرنا غالباً تنقیدی اُدب کا ایک بہت مشکل کام ہے، اس لئے کہ جہاں مواد ——— نقطۂ نظر اور موضوع کا تعلق براہِ راست انسانی سماج اور اس کی ساخت سے ہے، وہاں فن اور تکنیک فنکار کی انفرادیت اور اس کے داخلی کردار کی مظہر ہوتی ہے۔ چنانچہ کسی بھی فن پارے میں موضوع کا تجزیہ کرتے وقت آپ کو فن کار کے سماجی شعور اور اس کی سماجی حیثیت پر نظر رکھ کر ان نظریات کا جائزہ لینا ہوگا جو اس موضوع کے ذریعے پیش ہوئے ہیں، اور جس قدر بھی یہ سماجی شعور اور سماجی حالات دو فنکاروں میں مشترک ہوں گے، ان کے نقطۂ نظر اور نظریۂ حیات اور حتیٰ کہ اکثر اوقات موضوع کے انتخاب میں بھی ان میں اکثر باتیں مشترک مل جائیں گی۔ لیکن ایک فن کار کو دوسرے فن کار سے جُدا کرنے والی یا پھر ایک ہی فنکار کے ہاں اس کی فنی تخلیقات میں ایک انفرادی امتیاز پیدا کرنے والی اقدار دراصل اس کے اسلوبِ بیان، طرزِ نگارش اور مواد و موضوع کو نبھانے میں پیدا ہوں گی۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے کو افسانہ ہوتے ہوئے بھی، افسانہ نگاروں کی فنی اور تخلیقی خصوصیات جُدا ہوتی ہیں، اور بعض اوقات افسانے کے کئی مستمر اصولوں سے بھی انحراف کے باوجود فنکار کی تخلیق افسانہ ہی رہتی ہے۔ اور اسی طرح اس صنفِ ادب میں روز بروز نئے نئے انداز اور فن کے نئے نئے اصول پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ اسی بنیادی چیز کو مدِنظر رکھ کر میں نے یہ کہا ہے کہ کسی صنفِ ادب کے فنی اصول وضع کرنا تنقید نگار کے لئے بڑا مشکل کام ہے ——— لیکن بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ چند بنیادی اصول ایک صنفِ ادب کے لئے لازمی ہو جاتے ہیں۔ ان سے انحراف اس صنفِ ادب سے انحراف کے مترادف ہوتا ہے۔
یہ بات خاص طور پر ڈرامے کے فن پر صادق آتی ہے، اور باوجودیکہ زمان و مکان اور عمل کی وہ پابندیاں جو ابتدائی یونانی ناقدینِ فن نے ڈرامے کے لئے ضروری بتائی تھیں، زمانے کی تبدیلی کے ساتھ کبھی معدوم ہوئیں اور کبھی اُبھریں، ہم ڈرامے کو ناول یا کہانی کہنے سے قاصر ہیں ——— لیکن اس کے برعکس نئی غزل بعض اوقات نظم کا روپ دھار لیتی ہے۔ اور طویل مختصر افسانے ناولٹ بن جاتے ہیں۔ اور اسبات پر ناقدینِ فن میں اختلافِ رائے موجود ہے کہ اس نظم نما چیز کو غزل کہا جائے اور ناولٹ نما کہانی کو افسانہ مانا جائے یا نہیں ——— ڈرامے کے متعلق ایک بات یقینی ہے اور وہ یہ کہ دوسرے اصناف اور خاص طور پر کہانی اور ناول کے مقابلے میں اس صنفِ ادب میں فن کار کی ذات کے اظہار کے کم سے کم مواقع موجود ہوتے ہیں تاآنکہ فنکار بحیثیت ایک کردار کے ڈرامے میں شامل ہو۔ لیکن ناول اور کہانی میں جا بجا ایسے مواقع میسر آتے ہیں جہاں فن کار اپنی ذات کا اظہار کرلیتا ہے۔ اسی طرح ڈرامے پر سٹیج اور حاضرین کے ذریعے سے جو پابندیاں عاید ہوتی ہیں وہ بھی اس صنفِ ادب کو پابند اور ہئیت کے مختلف اصولوں میں مقید کر دیتی ہیں۔ لہٰذا اگر ڈرامے کے فن پر گفتگو کی جائے تو شاید یہ عام طور پر دوسری اصنافِ ادب سے زیادہ مشکل نہیں ہوگا۔ لیکن ایکانکی ڈرامے کی تکنیک پر بحث میں چند اور مشکلات بھی پیدا ہو جاتی ہیں۔ اور وہ یہ کہ اول تو یہ صنفِ ادب ابھی بہت پُرانی نہیں ہوئی ہے۔ اور خود یورپ میں، جہاں اس کا آغاز ہوا، ابھی تجرباتی دور ہی سے گزر رہی ہے۔ لہٰذا اس کے اصول پورے طور سے معین نہیں ہو سکے ہیں۔ دوسرے یہ کہ اکثر ممالک میں ایکانکی ڈراموں کو سٹیج کرنے کا رواج ابھی اس قدر نہیں ہے۔ جس قدر بڑے ڈراموں کو سٹیج کرنے کا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایکانکی ڈراموں کی تخلیق کے

وقت زیادہ تر محض قاری فنکار کے سامنے ہوتا ہے۔ ناظرین نہیں اور اس طرح ایکانکی ڈراموں میں ڈرامائیت کم ہو جاتی ہے۔ تیسرے یہ کہ ایکانکی ڈراموں کی کھپت زیادہ تر ریڈیو میں ہوتی ہے اور ریڈیو ڈرامے کی اپنی علیحدہ تکنیک ہے، جو سٹیج ڈرامے سے خاصی مختلف ہے۔ اور آخری بات یہ ہے کہ اکثر ڈراما نگار بیک وقت ڈراما نگار اور افسانہ نگار ہیں۔ لہٰذا ان کے ڈراموں میں ڈرامے کی اصل خصوصیات کا فقدان ہوتا ہے ——— یہ تمام باتیں اُردو ڈرامے اور ایکانکی تمثیلوں میں سب سے زیادہ اہم ہیں۔ لیکن اس کے باوجود کچھ نہ کچھ ایسے اصول ضرور موجود ہیں جو ایکانکی ڈرامے کی خصوصیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔

ایکانکی ڈرامے کے متعلق یہ بات دہرانے کی ضرورت نہیں ہے، کہ مختصر افسانے کی ابتدا کی طرح اس کا آغاز بھی وقت کی اہمیت، زندگی کی برق رفتاری کے احساس اور انسان کی گوناگوں مصروفیات کی وجہ سے ہوا ہے۔ یہ تمام باتیں دراصل صنعتی دور کی پیداوار ہیں۔ جب صنعت اور مشین کے ذریعے برسوں کا کام دنوں اور گھنٹوں میں ہونے لگا۔ اسی لئے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ ایکانکی ڈراما صنعتی دور کی پیداوار ہے۔ ویسے مختصر ڈرامے ہمیں یونان میں بھی طنزیوں کی صورت میں دستیاب ہو جائیں گے۔ اور خود انگلستان میں Mummers' play اور اٹلی میں Comedia della 'Arte بھی مختصر ڈرامے کی ابتدائی صورتیں کہی جا سکتی ہیں۔ فرانس میں سترہویں صدی عیسوی میں اٹلی کے ان مختصر ڈراموں کی مدد سے فارس کی صورت میں ایکانکی ڈرامے تصنیف ہوئے ہیں۔ لیکن اس زمانے میں یہ ڈرامے بحیثیت ایک صنفِ ادب کے قبول نہیں کئے جاتے تھے بلکہ محض لمبے ڈراموں کے درمیانی وقفوں کے وقت کو گزارنے کے لئے بحیثیت interludes کے استعمال ہوتے تھے ———
ایکانکی ڈراما ایک مستقل صنفِ ادب کی حیثیت سے انیسویں صدی کے درمیان میں فرانس، انگلستان اور جرمنی میں اُبھرا اور پھر اسی صدی کے اواخر میں امریکہ میں مقبول ہوا۔ اُردو ادب میں ایکانکی ڈرامے کی تاریخ غالباً بیس سال سے بھی کم ہے۔ صنعتی دور کے اس اثر کے ساتھ ساتھ فنی اعتبار سے ابسن کی ڈراما نگاری، مختصر افسانے کا آغاز، اور "مفت تھیٹر" کا آغاز بھی ایکانکی ڈراموں کی قبولیت کا سبب ہیں۔ ابسن نے اپنے ڈراموں میں کہانی کے پلاٹ کو ان اُلجھنوں سے نکال دیا جن میں پرانا ڈراما پھنسا ہوا تھا، اس نے ایک ہی واقعے پر اپنی توجہ مرکوز کی اور ڈرامے کی ساری نشوونما اسی ایک واقعے کی بنیاد پر کی۔ ایڈگر ایلن پو اور موپساں کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے کئی دوسرے ادیب انیسویں صدی کے آغاز میں مختصر افسانہ نگاری کو باقاعدہ اپنا چکے تھے، چنانچہ اس سے قارئین میں ایک ہی تاثر اور زمان و مکان اور عمل کی پابندیوں کو قبول کرنے کا جذبہ پیدا ہو گیا ——
"مفت تھیٹر" دراصل یورپ کے اُن تھیٹروں کا ردِ عمل تھا، جہاں ہر شخص نہیں جا سکتا تھا، چونکہ اس کے لئے ٹکٹ لینا پڑتے تھے، اور جہاں ہر بات نہیں کہی جا سکتی تھی، کیونکہ وقت کی سیاست فنکاروں پر پابندیاں عائد کر رہی تھی۔

چنانچہ کئی ایسے ادارے قائم ہوئے جہاں آزاد خیال لوگ ذاتی سرمائے سے تھیٹر قائم کرتے اور مخصوص نظریات کی علمبرداری کرنے والے ڈرامے پیش کرتے۔ ظاہر ہے کہ محدود سرمائے اور ذرائع کی وجہ سے یہ لوگ لمبے ڈرامے نہیں کھیل سکتے تھے، چنانچہ ان "فری تھیٹرز" کے لئے ایکانکی ڈرامے لکھے گئے۔

اُردو ادب میں ایکانکی ڈرامے کی روایات محض صنعتی دور کی ... نئی روایات کی حیثیت سے آئی ہیں۔ ورنہ سٹیج اور ناظر کی طرف سے کسی قسم کا مطالبہ یہاں نہیں تھا، اسی لئے کہ سٹیج کا وجود تریب قریب ختم ہو چکا تھا۔ البتہ ریڈیو کی ضروریات نے بھی ایکانکی ڈرامے کو کچھ فروغ دیا ہے۔ اسی لئے فنی اعتبار سے اگر اُردو کے ایکانکی ڈرامے زیادہ کامیاب نہ ہوں، تو اس کی وجہ سٹیج کا فقدان اور ڈراما نگاروں کے عملی تجربے کی کمی کے سوا کچھ نہیں ہے۔

ایکانکی ڈراما چونکہ بنیادی اعتبار سے ڈراما ہے۔ اسی لئے وہ تمام خصوصیات جو ڈرامے کے لئے ضروری ہیں، ایکانکی ڈرامے کے لئے بھی ضروری ہیں۔ ڈرامے کے اُن تمام اصولوں کو نظر انداز کرتے ہوئے جو قدیم یونان نے تجویز کئے تھے، اور جدید یورپ میں رومانوی تحریک کے آغاز میں بہت حد تک تبدیل ہو گئے، ہم ڈرامے کے لئے ایک بنیادی بات ضروری سمجھتے ہیں۔ اور وہ کشمکش کا عنصر ہے۔ کشمکش کے بغیر ڈرامے کا تصور ممکن نہیں، یہ کشمکش دو افراد کے درمیان ہو سکتی ہے۔ دو اصولوں کے درمیان ہو سکتی ہے۔ فرد اور فطرت کے درمیان بھی ممکن ہے۔ اور ایک ہی فرد کے دو متضاد نفسیاتی جذبات کے درمیان بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن کشمکش کا وجود ڈرامے کے لئے ضروری ہے۔ بلکہ عام طور سے جس کیفیت کے اظہار کے لئے ڈرامائیت کا لفظ استعمال ہوتا ہے وہ یہی کشمکش کی کیفیت ہوتی ہے۔ یہی کشمکش ہمیں ڈرامے میں سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ چنانچہ جس قدر کشمکش گہری ہوگی اسی قدر زیادہ قاری یا ناظر کے خیالات ایک مخصوص نہج پر چلنے پر مجبور ہوں گے۔ اور اسی قدر ڈراما اپنی ڈرامائی کیفیت کے اعتبار سے کامیاب ہوگا ——— ڈراما چونکہ انسانی زندگی کا فنکارانہ اظہار اور اس کی عملی لیکن فنکارانہ پیشکش ہے۔ اسی لئے انسانی زندگی کو دلچسپ اور متنوع بنانے والی کیفیات بھی ڈرامے کا بنیادی جزو بن جاتی ہیں۔ انسان کا بنیادی جذبہ جدوجہد کا جذبہ ہے۔ یہ جذبہ کبھی فطرت کے خلاف، کبھی سماج اور اقتدار کے خلاف، کبھی فرد اور نظریات کے خلاف اور کبھی خود اپنی ذات کے چند مخصوص پہلوؤں کے خلاف کہیں کم کہیں زیادہ ہر انسان کے ہاں رونما ہوتا رہتا ہے۔ چنانچہ وہ لوگ جن کی زندگی اس قدر خاموش اور پُرسکون ہوتی ہے کہ انہیں کشمکش زمانہ اور جدوجہدِ زندگی سے کوئی سروکار نہیں ہوتا، اکثر انتہائی غیر ڈرامائی کردار ہوتے ہیں اور ہم ان پر کم سے کم توجہ مرکوز کرتے ہیں۔ اور اپنی زندگی میں انہیں کوئی اہمیت نہیں دیتے ——— یہی وجہ ہے کہ انسانی زندگی کو سٹیج پر فنکارانہ روپ میں دیکھتے وقت ناظر اسی پہلو کا منتظر رہتا ہے۔ کشمکش اور جدوجہد کے رُخ کی تلاش کرتا ہے۔ تمام ڈراموں کی طرح ایکانکی ڈرامے کا بنیادی جزو بھی یہی کشمکش اور جدوجہد ہے ——— لیکن بعض اوقات ڈرامے میں یہ بھی ممکن ہے کہ اصلی کشمکش اور جدوجہد پیش کرنے کی جگہ فنکار ایک مخصوص کردار پر اُن مشکلات اور مسائل کا ردِ عمل ہی پیش کرے جو کردار کو ڈرامے کی حدود سے باہر پیش آئی ہوں۔ یہ نفسیاتی کیفیت اگرچہ بذاتِ خود کشمکش نہیں ہوتی، لیکن کشمکش کا نتیجہ ضرور ہوتی ہے۔ اور اسی لئے اس میں ڈرامائی کیفیت کا عنصر موجود رہتا ہے۔

ڈرامے کی دوسری خصوصیت "تھیٹریکل" ہونا ہے ——— "تھیٹریکل" سے مراد ڈرامے کی وہ خصوصیت ہے۔ جو سٹیج پر پیش کرنے پر حاضرین کی طرف سے جذباتی قبولیت کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ اس بات پر زیادہ بحث کی ضرورت نہیں۔ اس لئے کہ وہ ڈراما جو اس خصوصیت کا حامل نہیں ہے۔ ادب پارہ تو ہو سکتا ہے لیکن ایک کامیاب ڈراما نہیں ہو سکتا۔ بشرطیکہ یہ تسلیم کر لیا جائے کہ ڈرامے کی بنیادی خصوصیت یہ ہونی چاہیئے کہ وہ سٹیج کیا جا سکے۔

یہ دو خصوصیات ڈرامے کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ اس کے علاوہ ایسی "مارشاتی" خصوصیات بھی ہو سکتی ہیں۔ جو مختلف ممالک کی مخصوص کیفیات کا اثر ہوں، یا مختلف مبتدل نظریات کا نتیجہ ہوں۔ لیکن چند ایسی خصوصیات ہیں، جو ڈرامے کی مختلف قسموں کے لئے ضروری ہیں، انہی میں وہ خصوصیات بھی شامل ہیں جو ایکانکی ڈرامے سے تعلق رکھتی ہیں۔

اگر نہایت سادہ اور مختصر الفاظ میں ایکانکی ڈرامے کی تعریف کرنا ہو تو کہا جا سکتا ہے، کہ ایکانکی ڈراما ایک ایسا ڈرامائی بیانیہ ہے، جس کا تاثر ایک ہو اور جو سٹیج پر ایک ہی تسلسل سے پیش کیا جا سکتا ہو ——— یہ وحدتِ تاثر اور تسلسل قائم کرنے کے لئے ہر ایکانکی ڈراما لازمی طور پر ایک مخصوص پلاٹ کا حامل ہوتا ہے۔ اُن مختصر کہانیوں کے برعکس جن میں محض ایک کیفیت اور جذبے کا اظہار ہوتا ہے اور پلاٹ کے بغیر محض ایک آدھ کردار

کی مدد سے اور بعض اوقات بغیر کرداروں کی اہمیت اُجاگر کیے بھی، ایک تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ ایکانکی ڈراما واضح طور پر ایک پلاٹ، ایک مرکزی خیال اور ایک مخصوص صورتِ حال کا حامل ہوتا ہے۔ وہ ڈرامے بھی جن میں محض کسی ایک مخصوص کردار کی نفسیاتی، جذباتی یا سماجی زندگی کے کسی پہلو پر روشنی ڈالنا مقصود ہوتی ہے، ایک غیر مبہم پلاٹ کے بغیر مکمل نہیں ہوتے۔ کہانی میں بغیر پلاٹ کے آپ ایک کردار کی نفسیاتی ساخت کا تجزیہ کر سکتے ہیں۔ ایسی فضا قائم کر سکتے ہیں جو کردار کی نفسیات کی وضاحت کرے۔ ایسے مواقع پیدا کر دیتے ہیں، جو بغیر ایک اکائی معلوم ہونے کے، اور باوجود ایک دوسرے سے براہِ راست متعلق نہ ہونے کے ایک مخصوص تاثر پیدا کر دیتے ہیں۔ لیکن ڈرامے میں ایسا ممکن نہیں ہے۔ یہاں کردار زندہ صورت میں پیش ہوتا ہے، یہاں فنکار کے ذاتی تاثرات، اس کے اندازِ نگارش سے پیدا کردہ کیفیت سے مدد نہیں ملتی ہے۔ یہاں ایک آدھ مکمل واقعہ ضروری ہے، جو کردار کے کسی ایک رُخ کی نمائندگی کر سکے۔

پلاٹ کی تخلیق کے متعلق زیادہ بحث کی ضرورت نہیں ہے۔ محض اتنا کہنا کافی ہے، کہ ڈرامے کا پلاٹ واقعات، کرداروں اور حادثات کے مجموعے سے ترتیب پاتا ہے۔ لیکن پلاٹ کی چند ایک ایسی خصوصیات ضرور ہیں جو ایکانکی ڈرامے کا جزو ہیں۔ اس میں سب سے پہلی بات اس کا ایک اکائی ہوتا ہے۔ بقول پی۔ بائلڈ کے "اکائی ایکانکی ڈرامے کا جزو ہے، اکائی اسکا مقصد ہے، اس کی روح ہے، یہ بیک وقت اس کی نشو و نما کا منبع اور اس کی حد ہے۔" اکائی سے ہماری مُراد ڈرامے میں تاثر کی تقسیم سے گریز ہے۔ اگرچہ مختلف نوعیت کے ڈراموں میں اکائی کا مفہوم کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے، تاہم ہم اس کو دو بنیادی حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ اول حرکت یا عمل کی اکائی اور دوم تاثر کی اکائی۔ ارسطو کے ہاں بھی اسی حرکت اور عمل کی اکائی کا تذکرہ ملتا ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ ایک مخصوص عمل جس سے کہانی کا آغاز ہوتا ہے، کہانی کے دوران میں موجود رہنا چاہیئے اور اس کے اختتام کے ساتھ اس کا نتیجہ پیدا ہونا چاہیئے۔ اس کا ایک آغاز، ایک درمیان اور ایک اختتام ہونا چاہیئے ———— ارسطو کے یہ اصول کوئی ایسے نہیں ہیں جن سے سرِ مُو انحراف ناممکن ہو، اگر ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے کے لئے نئے ذرائع پیدا ہو سکتے ہیں اور ان کے لئے عمل کی اس اکائی سے انحراف بھی کرنا پڑے تو ہم اس کو ترقی اور فن کے ارتقاء کو مدِنظر رکھتے ہوئے قبول کر لیں گے۔ اور یہ حقیقت ہے کہ ارسطو سے لے کر اب تک عمل کی اکائی کے نظریے میں کئی بار تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں۔ لیکن جہاں تک ایکانکی ڈرامے کا تعلق ہے، عمل کی اکائی کی یہ پابندی ضروری ہے۔ اس کی وجہ بالکل صاف ہے اور وہ یہ کہ ایکانکی ڈرامے ایک ہی واقعے پر بنیاد رکھتے ہیں۔ اور ان کا تعلق مثالی incident کے ساتھ ہوتا ہے۔ ایک واقعہ ہونے کی وجہ سے ایک مخصوص عمل اور اسی عمل کے تسلسل سے انحراف ناممکن ہے۔ اور مثالی incident کی پیش کش کی وجہ سے، زندگی کے تمام incidents کی طرح اس کا ایک آغاز ایک وسط اور ایک خاتمہ بھی ضروری ہے۔

عمل کی اسی اکائی سے دو اور اکائیاں پیدا ہوتی ہیں۔ موضوع کی اکائی، اور مرکزی خیال کی اکائی ———— پہلی اکائی کا مطلب یہ ہے کہ ڈراما کس بات کس موضوع سے تعلق رکھتا ہے (مثلاً جنگ، محبت، بدلہ، قربانی وغیرہ)، مثال کے طور پر میرزا ادیب کے ڈرامے "سمندر کا دل" کا موضوع۔ قسمت کی ستم ظریفی ہے۔ اور اس کا مرکزی خیال اس ڈرامے کے اس فقرے سے ظاہر ہوتا ہے ———— "ماں کا دل تو ایک سمندر ہوتا ہے ———— جس میں دُکھوں اور غموں کے ہزاروں پہاڑ چپ چاپ سما جاتے ہیں۔" اسی طرح اپندرناتھ اشک کے ڈرامے "شکاری" کا موضوع ہماری سماج میں عورت کی حالت سے متعلق ہے اور اس کا مرکزی خیال عورت کی سماج سے بغاوت ہے ———— مرکزی خیال دراصل ایسے ہی ہے جیسے ایک مخصوص موضوع پر ایک مقرر کی تقریر۔ فرق محض اتنا ہے کہ ڈرامے میں موضوع کے ثبوت میں دلائل دینے کی جگہ مثالوں سے کام لینا پڑتا ہے۔ اور کہانی بُننا پڑتی ہے۔ ان دو اکائیوں کے ساتھ ایک تیسری اکائی بھی شامل کر لیجئے۔ یہ کرداروں کی اکائی ہے۔ یعنی یہ کہ پلاٹ میں شروع سے آخر تک

وہی کردار رہنے چاہئیں۔ یہ سوال کہ ایکانکی ڈرامے کے لئے کتنے کردار ہونے چاہئیں، بیکار ہے۔ موضوع اور مرکزی خیال کی اہمیت کے مطابق کردار کم اور زیادہ ہو سکتے ہیں۔ مثلاً موضوع جنگ ہو، تو کردار زیادہ ہو سکتے ہیں، اور اگر ایک مرد اور عورت کی محبت سے متعلق ہو تو کم ہو سکتے ہیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ ایکانکی ڈرامے میں کم کردار ڈرامے کی اکائی کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ اور پھر تجربہ بھی یہ ہے کہ وہ ڈرامے جن میں بہت سے کردار ہوتے ہیں۔ دراصل ایک یا دو بنیادی کرداروں پر ہی اپنی توجہ مرکوز رکھتے ہیں۔

دوسری اکائی تاثر کی ہے۔ اس اکائی کے لئے جن باتوں کی ضرورت ہے اُن میں موڈ کی اکائی، انداز کی اکائی اور زمان و مکان کی اکائی ضروری ہے۔ —— ایکانکی ڈرامے میں بیک وقت ٹریجڈی اور کامیڈی کے عناصر پیدا کرنا اس اکائی کو دھچکا پہنچا سکتا ہے۔ مثلاً ڈرامے کا آغاز سنجیدہ ہوا ہے اور درمیان میں طنز شامل ہو گئی ہے جو آخر تک چلی گئی ہے۔ اس سے ڈرامے کے انداز کی اکائی کو نقصان پہنچتا ہے اور ناظرین کی توجہ کو جھٹکا پہنچتا ہے۔ تاثر کی اس اکائی کو حاصل کرنے کے لئے اختصار، ربط، تسلسل اور موضوع سے بلاواسطہ تعلق قائم رکھنا ضروری ہے۔ بعض ڈراموں میں بیک وقت کئی تاثرات پیدا کئے جاتے رہے ہیں۔ مختلف کیفیتوں اور موڈز کو پیش کرتے رہے ہیں۔ لیکن ایکانکی ڈرامے کا مطالبہ ہے، کہ تاثر تقسیم نہ ہو۔ ناظر کو دھچکے نہ لگیں۔ اور اور اس کے لئے اختصار نہایت ضروری ہے —— زمان و مکان کی وحدت اور اس کے ساتھ عمل کی وحدت (جن کا اصطلاحی نام وحدتِ ثلاثہ ہے) یونانِ قدیم کے قوانین تھے، بعد کے فنکاروں نے ان میں سے کبھی ایک کبھی دو کبھی تینوں کو ماننے سے انکار کر دیا۔ لیکن ایکانکی ڈرامے میں ایک اور مخصوص DEMAND پر توجہ مرکوز کرنے کے سبب اور پھر اس کے اختصار کی وجہ سے اس وحدتِ ثلاثہ کو دوبارہ اہمیت بخش دی ہے۔ چنانچہ باوجود اس بات کے کہ آج بھی کچھ ڈرامانگار ایکانکی ڈرامے کی تصنیف میں کبھی زمانے اور کبھی جگہ کی وحدت کو نظر انداز کر دیتے ہیں، عام طور سے زمان و مکان کی وحدت کو اہم سمجھا گیا ہے (عمل کی وحدت تو لازمی ہے ہی، اس کا پہلے ذکر ہو چکا ہے) —— خاص کر اُردو زبان میں اس وحدت کی اہمیت اس لئے بھی زیادہ ہے کہ ہمارے ہاں سٹیج اتنا ترقی یافتہ نہیں ہے، اور ایسے ذرائع موجود نہیں ہیں جن سے مخصوص نشستوں کی تبدیلی اور وقت گزرنے کا احساس آسانی سے پیدا کیا جا سکے۔ زمان و مکاں کی وحدت سے مراد دراصل یہ ہے کہ جتنے امقدور یہ کوشش کی جائے کہ ڈرامے کو سٹیج پر پیش کرنے میں اسی قدر وقت صرف ہو جس قدر اس واقعے کو اصلی زندگی میں پیش آنے کے لئے ضرورت ہے۔ چنانچہ آجکل اکثر ایسے ڈرامے تخلیق ہو رہے ہیں، جن میں زمانے کی یہ پابندی پوری طرح ملحوظِ خاطر رکھی جاتی ہے۔ مثلاً سعادت حسن منٹو کے وہ تمام ڈرامے جو "تین عورتیں" میں شامل ہیں۔ میرزا ادیب کا ڈراما "بہن" وغیرہ لیکن اپندرناتھ اشک کا ڈراما "قیدِ حیات" اس سختی سے وحدتِ وقت کا پابند نہ ہونے کے باوجود اس اصول سے انحراف نہیں کرتا۔ اس لئے کہ وحدتِ وقت اسی وقت ٹوٹتی ہے جب دنوں، مہینوں اور سالوں کا وقفہ ایک دو گھنٹوں میں پیش کرنا مقصود ہو۔ اور اشک کے ڈرامے میں وقت محض صبح سے شام تک صرف ہوتا ہے۔ اور ڈراما سٹیج پر کوئی ڈیڑھ گھنٹے کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس فرق کو روشنی کے ذریعے پورا کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً چار منظر ہیں، ایک صبح، ایک دوپہر، ایک شام اور ایک رات، یہ تمام منظر روشنی کی مدد سے ایک دوسرے سے علیحدہ ہو سکتے ہیں —— وحدتِ مکان سے مراد یہ ہے، کہ ایک ڈرامے میں ایک ہی جگہ کو تمام واقعے کے اظہار کے لئے منتخب کیا جائے۔ مثلاً ایک شہر میں ایک گھر، اور اس گھر کے مختلف کمرے مختلف مناظر ہیں۔ یا ایک شہر میں ایک گھر کا کمرہ اور اسی شہر میں دوسرے گھر کا کمرہ —— بہر حال وحدتِ مکان سے مراد محض یہ ہے کہ ناظرین کے ذہن کو یہ دھچکا نہ پہنچے کہ یہ کردار ابھی یہاں تھا، اب یورپ میں کیسے پہنچ گیا —— اور پھر سٹیج پر دو مختلف ممالک پیش کرنے کی دقت یا پھر ایک ہی شہر میں گھر کے کمرے، دریا کے کنارے اور سینما ہال کے مناظر پیش کرنے کے مسائل کا سامنا نہ کرنا پڑے —— لیکن جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا ہے، وحدتِ مکان کا مسئلہ سٹیج کے ترقی یافتہ یا پسماندہ ہونے سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ ممالک جہاں ایسے

سٹیج موجود ہیں، جن میں ایک ہی وقت چار چار مناظر کے لئے نشستیں تیار رکھی جا سکتی ہیں۔ وحدتِ مکان سے آزاد ہیں۔

ہم نے اپنی اس بحث کا آغاز پلاٹ کی اہمیت سے کیا تھا، اور پھر پلاٹ کی ضروریات اور ایکانکی ڈرامے کے پلاٹ کی خصوصیات پر مختصراً بحث کی تھی۔ اسی ضمن میں ایک خصوصیت کا ذکر ضروری ہے، اور وہ تناسب کی خصوصیت ہے۔ پلاٹ کے معاملے میں تناسب سے مراد یہ ہے کہ مختلف باتیں اور جزئیات اس طرح سے مرتب کی جائیں کہ وہ سب مل کر suspense کو اجاگر کرنے میں اور ڈرامائی کیفیت کو ابھارنے میں مدد دیں۔ پلاٹ جیسا کہ کہا گیا ہے۔ ایک واقعے کے بیان ہی کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک موضوع یا مرکزی خیال کے اظہار کے لئے مختلف چھوٹی چھوٹی صورتِ حال اور جزوی کیفیات کا امتزاج ہوتا ہے۔ اسی لئے اچھے ڈرامائی پلاٹ کی ترتیب کے لئے مختلف جزوی چیزیں بنیادی suspense اور ڈرامائی کیفیت کے نقطۂ نظر سے اہمیت کے مطابق اُن پر زور دینا اور ان کو ابھارنا، ان کو نظرانداز کر دینا ان کو محض ضمنی طور پر پیش کرنا ضروری ہے۔ اور اسی چیز کو ہم پلاٹ کا تناسب کہتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ ہر مربوط اور مسلسل فن پارے کی طرح ایکانکی ڈرامے کا بھی ایک آغاز اور اس کا ایک اختتام ہوتا ہے۔ اور پھر جس طرح زندگی کے suspense کے لئے ایک آغاز اور اس کے ایک نتیجہ کی ضرورت رہتی ہے۔ اسی طرح ایکانکی ڈراما جو زندگی کے اسی suspense کی پیش کش ہے اسی آغاز اور اختتام کا مطالبہ کرتا ہے ——— ایکانکی ڈرامے کا آغاز ایک ایسی صورتِ حال سے ہو سکتا ہے جو کشمکش کا آغاز کر دے۔ اس کے درمیان میں اس کشمکش کی نشو و نما ہو۔ اور ڈرامے کا اختتام اس کشمکش کا نتیجہ پیش کرے۔ لیکن ضروری نہیں کہ ہر ڈرامے کا آغاز کشمکش کے اظہار سے ہی ہو۔ کیونکہ ایسا بھی ممکن ہے کہ کشمکش کا آغاز ڈرامے سے باہر ہو، اور ڈراما محض اس کشمکش کے عروج اور اس کے نتیجے سے تعلق رکھتا ہو۔ لیکن کشمکش کا عروج جو دراصل suspense کو پیدا کرنے کا باعث ہوتا ہے۔ دراصل اس ڈرامائی کیفیت کا اظہار ہے جس کے فوراً بعد اس کشمکش کا جواب یا نتیجہ مل جاتا ہے۔ اسی نتیجے کا دوسرا نام suspense ہے۔ یہ suspense بہرحال ایکانکی ڈرامے کا جزو ہے، چاہے یہ عروج کے ساتھ آئے یا اس کے بعد۔

ایکانکی ڈرامے کا ایک اور پہلو آخر میں پیش کرنا ضروری ہے۔ یہ اس کے مکالموں سے تعلق رکھتا ہے۔ مکالمے اور کرداروں کی حرکت ڈرامے کو آگے بڑھانے کے لئے بہت ضروری ہیں۔ ایکانکی ڈراما چونکہ وقت کا پابند ہے۔ اور پھر چونکہ اس میں وحدتِ تاثر قائم رکھنا مقصود ہوتی ہے اسی لئے اس میں مکالموں کے اختصار سے کام لینا ضروری ہوتا ہے۔ لمبی لمبی تقریریں لمبے ڈراموں کا خاصہ ہیں۔ ایکانکی ڈرامے میں مختصر اور موضوع سے قریب تر مکالمے ضروری ہیں۔

اس وقت تک ہم نے جو بحث کی ہے اس میں ایکانکی ڈرامے کی جو خصوصیات مرتب ہوئی ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں:-

(ا) کشمکش کی موجودگی، یہ کشمکش عروج پر پہنچے اور پھر یا suspense پیدا ہو۔

(ب) پلاٹ کی موجودگی، پلاٹ میں وحدتِ تاثر، اور وحدتِ عمل کے علاوہ زمان و مکان کی پابندی بھی ایکانکی ڈرامے کے لئے ضروری ہے۔

(ج) ایک ہی واقعے کی موجودگی

(د) ایک موضوع، ایک اندازِ بیان

(ہ) اختصار، ربط، اور تسلسل

اصغر بٹ

ریڈیو ڈراما

ایک امریکی بچے نے اپنے گھر میں ٹیلیویژن کے سوا دوسری قسم کا ریڈیو نہیں دیکھا تھا۔ ایک دفعہ اُسے ایسے گھر میں جانے کا اتفاق ہوا جہاں عام ریڈیو بج رہا تھا۔ دیکھتے ہی ماں کے پاس دوڑا ہوا آیا اور کہنے لگا "امی وہ دیکھو۔ ریڈیو کا چہرہ نہیں پھر بھی بولتا ہے"۔

یہ بغیر چہرے کا ریڈیو ہماری زندگی کا ایک نہایت ضروری حصّہ بن چکا ہے۔ ہمارے مشاغل کا کوئی شعبہ ایسا نہیں جس کی ترجمانی کا اسے دعویٰ نہ ہو۔ موسیقی اور تقریر ایسے صوتی قسم کے فنون تو اس کی اقلیم میں تھے ہی اب اس نے ادب، سائنس اور درس و تدریس کو بھی اپنے حلقۂ اثر میں لے لیا ہے۔ ڈرامے پر تو مستقلاً قبضہ جما لیا ہے۔ ڈراما جو کسی زمانے میں دیکھنے کی چیز ہوتا تھا ہمارے ہاں اب محض سُننے کی چیز بن کر رہ گیا ہے۔ پہلے تھیٹر کی کمزوریوں سے سینما نے فائدہ اُٹھایا تھا اب دونوں کی کمزوریوں سے ریڈیو نے فائدہ اُٹھایا۔ تھیٹر کے شائقین کہتے ہیں کہ ایک ہنگامے سے تو مر مر کے جیتا ہوا تھا اس پر ریڈیو کی آفت ابھی تقدیر میں تھی۔

لیکن چند سال بعد انہیں اپنے بقا کی اُمید نظر آنے لگی۔ پہلا تصادم تھیٹر اور سینما میں ہوا تو نئے ذریعۂ تفریح نے پرانے ذریعے کو پچھاڑ کر اس کی پوری مملکت ہتھیانے کی کوشش کی لیکن اس تصادم نے نئے ذریعے کی کمزوریاں بھی آشکار کر دیں۔ یہی حالت سینما اور ریڈیو کے تصادم میں ہوئی۔ ریڈیو کو دعوےٰ تھا کہ کوئی انسانی جذبہ ایسا نہیں اور کوئی فطری منظر ایسا نہیں جو آواز میں منتقل کر کے پیش نہ کیا جا سکے۔ اور ریڈیو نے پیش کیا بھی سب کچھ لیکن اگر حواس کی تسکین یوں ہو سکتی تو انسان آنکھیں کیوں مانگتے ——— ریڈیو محض سماعت کا حظ مہیا کر سکتا ہے۔

جب ریڈیو کو اپنی مجبوریاں اور حدیں نظر آنے لگیں تو اس نے اپنی اب طبعی حلقۂ اختیار حاصل کرنے پر اکتفا کیا اور یوں تینوں کے مقام متعین ہو گئے۔ ٹیلیویژن کا حدِ اختیار کیا ہو گا، یہ سوال ہمارے ملک کے لئے ابھی پیدا ہی نہیں ہوا، اس لئے اس کی بحث خارج از کار ہے۔

ریڈیو ڈرامے کی امتیازی شان یہ ہے کہ اسے کھیلنے کے لئے سامعین کو بھی اتنا ہی شریک ہونا پڑتا ہے جتنا ریڈیو کی آوازوں کو۔ ریڈیو میں آواز سے مراد وہی ہے جو تھیٹر میں اداکار سے اور سینما میں چہرے سے اور سامعین کی شرکت سے مراد اُن کے تخیّل کی امداد ہے مثلاً اگر ریڈیو پر گھڑی کی ٹک ٹک سنائی دے تو سامعین سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ اس سے وقت گزرنے کا تصوّر اپنے ذہن میں قائم کر لیں گے اور محض کلاک کے ہندسوں کا تصوّر جما کر نہیں بیٹھے رہیں گے۔ ریڈیو ڈرامے میں آواز محض ایک تصویر ہی نہیں اکثر ایک کردار ہوتی ہے۔ اور چونکہ سامع کا تخیّل اپنی ذہنی وابستگیوں کی بنا پر اُس آواز کی ترجمانی اپنے تجربات اور مشاہدات کی روشنی میں کرتا ہے اس لئے ڈرامے کے کردار اور مناظر ہر شخص کی ذہنی سٹیج پر علیحدہ علیحدہ صورت میں نمودار ہوتے ہیں۔ یہ شخصی تخلیقات ڈرامے کے حظ میں اضافہ کرتی ہیں۔ سٹیج اور سینما میں ہیروئن آپ کے سامنے ہے اُس کا ناک نقشہ جیسا بھی ہے ویسا ہی رہے گا آپ کو پسند آئے نہ آئے۔ لیکن ریڈیو ڈرامے کی ہیروئن کا وجود ایک شیریں آواز ہے۔ اس کو پیکر آپ کا ذہن دے گا۔ اس حظ کی کیفیت اُس فراری کیفیت سے ملتی جلتی ہے جو جاگتے میں خواب دیکھ کر ہمیں حاصل ہوتی ہے۔

پیش کش میں مالی اسراف کے اعتبار سے بھی ریڈیو ڈراما کم خرچ اور بالانشین معلوم ہوتا ہے۔ تھیٹر میں ہر ڈرامے کے لئے بہر صورت علیحدہ پردے اور سینٹنگ درکار ہیں۔ فلم لاکھوں سے کم میں نہیں بنتا۔ لیکن ریڈیو کے لئے وہی سٹوڈیو، وہی مائیکروفون اور وہی صوتی اثرات بہر بار منتقلہ... پیش کش کے اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں۔

پھر ریڈیو ڈرامے کے سامعین کی تعداد تھیٹر کے حاضرین اور سینما کے ناظرین دونوں سے کہیں زیادہ ہے۔ ایک ڈراما نویس کے لئے یہی امر کیا کم قابلِ فخر ہے کہ اس کی تخلیق بیک وقت لاکھوں اشخاص تک پہنچ رہی ہے۔ ڈراما نویسوں کے لئے ریڈیو ڈرامے میں کشش کی ایک اور بات یہ بھی ہے کہ یہاں مانگ کی مارکیٹ بہت وسیع ہے۔ فلمی صنعت ایک سال میں کتنی کہانیاں خرید لے گی؟ سٹیج ایک سال میں کتنے ڈرامے پیش کرے گی۔ ریڈیو کے لئے ایسی تعداد چند دنوں کا سرمایہ ہو گی۔

اس کے باوجود ہمارے ہاں ریڈیو کے اچھے ڈراما نویس بہت کم ہیں۔ اکیوں؟ کیونکہ ہر واقعہ نگار ریڈیو ڈرامے پر اپنی قسمت آزمانا چاہتا ہے اور جب وہ ایک بار قسمت بارآور نہیں ہوتی تو بدظن اور بددل ہو جاتا ہے۔ کامیاب ڈراما لکھنے کے لئے واقعہ نگاری کی اہمیت کے علاوہ ڈرامے کی تکنیک کا گہرا علم بھی ضروری ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے مصوری کے لئے رنگوں کی آمیزش، زاویۂ نگاہ اور تناسب منظر وغیرہ ضروری ہے بعض اوقات ریڈیو ڈرامے کی سادگی نظر فریب ہوتی ہے۔ لیکن اس میں کہانی کا ارتقا، کردار نگاری اور جذبات آفرینی دراصل ایک گہرے اور پیچیدہ فن کی پردہ پوشی کرتے ہیں۔ ناپختہ اس سادگی کو سہل نگاری سمجھ لیتا ہے۔

اس فن کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں۔ یہ بتانا ذرا مشکل ہے۔ جیسے محض سُروں کے اجتماع کا نام موسیقی نہیں اسی طرح محض مکالموں اور صوتی اثرات کے مجموعے کا نام ریڈیو ڈراما نہیں۔ ایک ایسا مرکزی خیال جو ڈرامائی کیفیات کا حامل ہو اور ایک ایسی چنگاری جو ہر آواز کو جاذب توجہ بنا دے اور ہر کردار کو زندہ کر دے، پھر بھی چاہیئے۔ اس کے علاوہ جدت، زاویۂ کشمکش، المیہ، مزاح ہیں۔ لیکن فہرست پھر بھی نامکمل ہے۔ کیونکہ ان خصوصیات میں تنوع کے اتنے ہی امکانات ہیں جتنے ڈراما نویسوں کی شخصیتیں ہیں اور چونکہ ڈراما نویس اپنی جداگانہ شخصیتیں اپنے فن میں سموتے رہتے ہیں اس لئے ان خصوصیات کا دائرہ وسیع ہوتا رہتا ہے۔ ہمارے ہاں اکثر ڈراما نویس اس لئے ناکام رہتے ہیں کہ انہیں ذکر کرنے کی چیزوں کا بھی علم نہیں ہوتا۔ وہ ریڈیو کے مزاج سے ناواقف ہوتے ہیں۔۔ چنانچہ اُن سے کئی بنیادی اصولوں کی خلاف ورزی ہو جاتی ہے۔

مثلاً اکثر ریڈیو میں ڈرامے اور فیچر کے درمیان تمیز نہیں کی جاتی۔ مکالموں اور واقعات کے ہر مجموعے کو ڈرامے کی صنف میں شمار کر لیا جاتا ہے۔ خواہ وہ پابندی سے ڈراما ہو یا نہ ہو۔ لیکن ڈراما نویس کے لئے چند امتیازات کا جاننا ضروری ہے۔ ایک بنیادی اصول یہ ہے کہ کہانی کے بغیر ڈراما نہیں بنتا۔ کرداروں کے بغیر کہانی نہیں بنتی اور مکالموں کے بغیر کردار نہیں بنتے۔ اگر ان میں سے کوئی چیز کم ہے تو غالباً وہ فیچر ہے ڈراما نہیں۔ دوسرے کہانی کا آغاز مکالمے سے ہو، راوی سے ہو یا صوتی اثرات سے ڈراما نویس کو بہر صورت اپنا مکمل تصورِ زمان و مکان آواز کی صورت میں منتقل کرنا ہے اور اپنے کرداروں کی جداگانہ شخصیتیں سننے والے کے ذہن میں متعین کرنا ہیں۔

مثلاً اگر ڈراما نویس کے ذہن میں کہانی کا آغاز یوں ہے کہ "شام کا وقت ہے۔ عام صورت کی لڑکی رضیہ اپنے کمرے میں بیٹھی گنگنا رہی ہے اور ساتھ ہی سلائیوں سے موزہ بنتی جا رہی ہے۔" تو سامعین کو آواز کے ذریعے بتانے کی ضرورت ہے:-

۱۔ کمرہ

۲۔ شام کا وقت

۳ ۔ رضیہ (شکل بھر)

۴ ۔ واقعہ ۔ (سلائیوں سے سوئیٹر کا بنا جانا)

اگر مہارت نہ ہوگی تو ان میں سے ہر چیز واضح نہیں کی جا سکے گی ۔ اور چونکہ نئے لکھنے والے ان تفصیلات کو غیر ضروری سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں اور کہانی کے ایسے واقعات کو بھی لیتے ہیں ۔ جو آسانی سے مکالموں کے ذریعے بیان کئے جا سکیں اس لئے سننے والے جنہوں نے غالباً یہ سوچا تھا کہ رضیہ باغ میں ہوگی ۔ اس فقرے پر چونکتے ہیں ۔

"بہن پلنگ پر بیٹھ جاؤ ۔"

اور حیران ہوتے ہیں پلنگ باغ میں کہاں سے آگیا ۔ یا انہوں نے شاید سوچا تھا کہ رضیہ صبح کے وقت گنگناتی ہوئی اپنے باغ میں ٹہل رہی ہے ۔ اور رضیہ کا یہ کہنا کہ ۔

"پرندے رخصت ہو رہے ہیں ۔"

انہیں عجیب سا لگتا ہے ۔ یا مثلاً ان کے ذہن میں رضیہ کا تصور متواتر ایک حسین لڑکی کا رہا ہے اور رضیہ کی سہیلی کسی موقع پر یہ کہتی ہے ۔

"رضیہ پگلی تم رو کیوں رہی ہو ۔ ظاہری روپ میں کیا رکھا ہے ۔ تمہارا حسن روحانی ہے ، ہمیشہ تازہ اور شگفتہ ۔"

تو ظاہر ہے کہ سامعین کے لئے یکایک اپنی ذہنی تصویر کو بدلنا مشکل ہو جاتا ہے ۔ یا اگر رضیہ یہ کہتی ہے "ذرا یہ خط تو لکھ لوں میں مصروف ہوں ۔" تو الجھن ہونے لگتی ہے کہ آخر اسے کونسی مصروفیت ہے ۔ ڈراما نویس کے ذہن میں رضیہ کا اپنی سلائیوں پر جھک کر گھرے گننے میں مصروف ہونا سننے والے تک نہیں پہنچ پایا ۔

جب ابتدائی مراحل طے ہو جائیں اور دوسرے کردار کہانی میں شمولیت کے لئے نمودار ہونے لگیں تو رضیہ کی سہیلی اور رضیہ کی ماں اپنی گفتگو کے ذریعے منفرد معلوم ہونی چاہیئے ۔ ڈراما نویس نے تو ڈراما شروع کرتے ہوئے لکھ دیا ۔

سہیلی ۔۔۔۔۔۔

ماں ۔۔۔۔۔۔۔۔

لیکن سننے والے کے سامنے سہیلی موجود نہیں ہے ۔ ریڈیو پر کردار کی تمام باریکیاں محض ایک جوان آواز اور ایک بوڑھی آواز کے ذریعے پیش نہیں کی جا سکتیں ۔ سہیلی کے مخصوص تجربات ، نقطۂ نظر ، فلسفۂ حیات اس کی جوان آواز کو قابل تشکیل بنانے کے لئے ضروری ہیں ۔ کردار جب بات کرے تو اس کے الفاظ اس کے چہرے کی کیفیات کی غمازی کریں ۔ اداکار آواز کے زیر و بم سے جذبات کی ترجمانی ضرور کرتا ہے لیکن اداکار کو مناسب موقع پر صحیح لفظ تو ڈراما نویس ہی دے گا ۔

کہانی میں کردار نگاری پر بحث پہلے کی گئی ہے کیونکہ ریڈیو پر اس سے عہدہ برآ ہونا مقابلتاً مشکل ہے لیکن پلاٹ پر بھی چند پابندیاں عاید کی جا سکتی ہیں ۔ مثلاً ریڈیو پر زیادہ طویل یا مسلسل ڈرامے ایسی کامیابی حاصل نہیں کر سکے جیسی مقابلتاً مختصر ڈرامے ۔ اسی طرح کہانی کے اندر کہانی اور مرکزی پلاٹ کے ساتھ ضمنی پلاٹ مقبول نہیں ہوئے ۔

وجہ یہ ہے کہ تصور کی ایکائی کو برقرار رکھنے کے لئے تسلسل ضروری ہے طوالت ، اقسام اور پیچیدگیاں اسے یا الجھا دیتی ہیں یا توڑ دیتی ہیں ۔

اور سننے والا بے کیف ہو کر رہ جاتا ہے۔

جب کہانی کا تار پود سمجھ جاتے تو ذریعے کی نوعیت ریڈیو ڈرامے کو ایک اور لحاظ سے بھی متاثر کرتی ہے۔ ڈراما نویس جب کردار کے کسی خاص پہلو کو نمایاں کرنا چاہتا ہے یا کسی واقعے کو ڈرامائی رس بنانا چاہتا ہے اور محض ایک آدھ اشارے پر اکتفا کرتا ہے تو اکثر سامعین متوجہ نہیں ہو پاتے۔ نتیجہ یہ کہ جب ایسا نکتہ یکا یک کہانی کے دھارے کو موڑ دیتا ہے تو سامعین اُسے غیر فطری قرار دیتے ہیں اور ڈرامے سے شاکی رہتے ہیں۔ مثلاً اگر کہانی یوں ہے :-

"رضیہ بچوں کے سکول میں اُستانی ہے۔ عام شکل و صورت کی ایک بیمار سی لڑکی۔ ڈاکٹر مشورہ دیتا ہے کہ وہ فوراً پہاڑ پر جاکر کچھ مدت رہے ورنہ اُس کا کسی دائمی مرض میں مبتلا ہو جانا یقینی ہے۔ اُس کے پاس پہاڑ پر جانے کے لئے پیسے نہیں۔ وہ گھر پر بُنے ہوئے سویٹر بیچ کر کچھ پیسے جمع کرتی ہے۔ جس دُکان پر اُس کے سویٹر بکتے ہیں۔ وہاں ایک محنتی نوجوان سیلز مین کے طور پر کام کرتا ہے۔ رضیہ کو اُس سے اُنس ہو جاتا ہے۔ نوجوان بی۔ اے کا امتحان دینا چاہتا ہے لیکن اُس کے پاس داخلے کے پیسے نہیں ہیں۔ رضیہ اُسے اپنی سال بھر کی جمع شدہ پونجی دے دیتی ہے۔ رضیہ کی اپنی صحت اب بہت گر چکی ہے۔ نوجوان چلا جاتا ہے۔ رضیہ کے ارمان کہتے ہیں نوجوان بھی اُسے چاہتا ہے۔ اور شاید ایسی صورت بن جائے کہ رضیہ کی صحت ٹھیک ہو جائے پھر ...... نوجوان کا سمندر پار سے خط آتا ہے کہ اُسے غیر ملک میں مستقل ملازمت مل گئی ہے۔ اب وہ واپس نہیں آئے گا۔ لیکن رضیہ کا پیسہ پیسہ لوٹا دے گا۔ بلکہ اُسے جتنا پیسہ چاہیئے وہ دینے کے لئے تیار ہو گا۔"

اب مثلاً اس کہانی میں ڈراما نویس کو جو نکات واضح کرنا ہیں وہ یہ ہیں :-

۱۔ رضیہ نے اب تک محبت کو اپنے دل میں چھپائے رکھا ہے۔

۲۔ اگر یہ محبت کھو گئی تو اسے پیسوں کی اور صحت کی ضرورت نہیں۔

اور اِن نکات کی وضاحت کے لئے محض یہی مکالمے موجود ہیں۔

(پہلا نکتہ)

رضیہ :- (سہیلی سے) اچھا تم ہی بتاؤ بھلا۔ کون مجھے چاہے گا۔؟

رضیہ :- (دُکان سے) ناحق وہم ہے آپ کا۔ آنکھیں تو بُنائی کرتے کرتے بھاری ہو گئی ہیں۔ مجھے کیا پڑی ہے رونے کی۔؟

(دوسرا نکتہ)

رضیہ :- (شکست خوردہ ہنسی) آپ نے پیسوں کا پوچھا تھا اب سارے پیسے لے لیجئے چاہے۔

یوں دونوں نکات سمجھنے تو لگتے ہیں لیکن ان کا اعادہ کسی اور صورت میں ہونا ضروری ہے تاکہ سننے والے کی توجہ مرکوز ہو جائے خصوصاً دوسرے نکتے کا فقرہ جو ڈرامے کا آخری فقرہ ہی ہو سکتا ہے اگر کسی وجہ سے سامعین پوری طرح سُن نہیں پائے تو سارا تاثر خاک ہو جائے گا۔ اس لئے چاہیئے کہ رضیہ اس سے پہلے کسی اور سلسلے میں کہہ چکی ہو :-

"مان لیا صحت ہے۔ پیسہ ہے۔ لیکن اگر روح میں خلا ہے سہیلی تو زندگی تنہائی ہے۔ قبر کی تنہائی اور تاریکی۔"

جذبات کی مکمل ترجمانی کے لئے صحیح مکالموں کے ساتھ ساتھ ریڈیو ڈراما صوتی اثرات استعمال کرتا ہے۔

ا۔ صوتی اثرات ماحول کی تفصیلات بناتے ہیں۔ جیسے پرندوں کا چہچہانا۔ ندی کا بہنا۔ یعنی کھلی فضا میں ایک پُر بہار دن۔

۱۔ واقعہ نگاری کرتے ہیں۔ جیسے دروازے کا کھٹکھٹانا یا موٹر کا چلنا۔ یعنی کسی کے آنے کی اطلاع یا جانے کی طرف اشارہ۔

۲۔ تمثیلیت کا کام دیتے ہیں جیسے ہوا کی شائیں شائیں یا آتش کی آواز گو طبعی طور پر موجود نہیں۔ لیکن جذبات پر پُرہول کیفیت طاری کرنا چاہتی ہے لیکن ایسی کر کلیہ کے طور پر استعمال نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ان میں سے ہر ایک قسم کے اثرات اپنے مخصوص رنگ کے علاوہ دوسری کیفیات میں بھی استعمال ہو سکتے ہیں۔ بلکہ بعض اوقات جب یہ عام رنگ سے مختلف طور پر استعمال ہوتے ہیں تو ان کا تاثر روح کی گہرائیوں میں اُتر جاتا ہے۔ مثلاً "موت سے پہلے ایک نیلی ندی کا بہنا یا پرندوں کا چہچہانا سنائی دیتا ہے" تو یہاں صوتی اثرات تمثیلیت کا کام دیتے ہیں۔ گویا اس کی روح ایسی آزادی کے لئے تڑپ رہی ہے۔ جو اس کی دسترس سے باہر ہے۔

تاثر کو گہرا کرنا مقصود نہ بھی ہو تو بھی عام استعمال میں یوں ہو سکتا ہے کہ "ایک مسافر لق و دق صحرا میں بھٹک رہا ہے۔" یہاں ہوا کی شائیں شائیں واقعہ نگاری کرے گی۔ یا اگر دروازے کا کھٹکھٹانا اور موٹر کا چلنا بازار کے منظر میں سُنا گیا ہے تو شاید یہ محض تفصیلات ہیں کسی خاص واقعہ کی طرف اشارہ نہیں۔

اس میں شک نہیں کہ ریڈیو پیش کار کے پاس ہر قسم کے صوتی اثرات "ریکارڈ شدہ" حالت میں موجود ہوتے ہیں یا ضرورت کے وقت میں سٹوڈیو میں پیدا کئے جا سکتے ہیں لیکن اگر کوئی نوآموز یہ سمجھتا ہے کہ ہر دیدنی کو شنیدنی میں بدل دینا سیدھی سادھی بات ہے تو شاید اسے اپنی رائے پر نظر ثانی کی ضرورت پیش آئے۔ مثلاً اگر وہ یہ لکھنے کا عادی ہے:۔

"زید اپنے کمرے سے اُٹھ کر بکر کے کمرے میں جاتا ہے۔"

اور ریڈیو میں اس کا ترجمہ یوں کرتا ہے:۔ "قدموں کی آواز"۔ تو سننے والے کچھ بھی سمجھ نہیں پائیں گے۔ محض قدموں کی آواز یا اس کے بعد دروازہ کھلنے اور بند ہونے کی آواز نہ تو چلنے والے کی شخصیت بتاتی ہے۔ نہ چلنے کا مقصد بتاتی ہے۔ نہ چلنے کی سمت بتاتی ہے۔ نتیجہ یہ کہ جب تک بعد میں مکالمے ان تمام امور کی تشریح نہ کریں گے یہ آواز سننے والوں کو اُلجھن میں مُبتلا رکھے گی۔ چنانچہ اب ریڈیو میں اس قسم کے صوتی اثرات قریب قریب متروک ہیں۔ ہاں مثلاً کہانی میں واقعہ یہ ہے کہ ایک بیمار کو بتا دیا گیا ہے کہ وہ چند گھڑی کا مہمان ہے اور پھر۔

"ایک سناٹا چھا جاتا ہے۔ جس میں وہ دُور سے بھاری قدموں کی چاپ سُنتا ہے جو آہستہ آہستہ قریب آتی ہے۔ اور پھر کوئی دروازہ کھولتا ہے۔"

تو یہی صوتی اثرات معنی خیز ہو جاتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے "مہمان" میں موت کی آمد عام فطری آوازوں کے ذریعے بتائی جاتی ہے۔ لیکن چونکہ مکالموں میں ایک خاص قسم کا نفسیاتی تناؤ قائم رہتا ہے اس لئے عام صوتی اثرات جیسے گھاس کاٹنے کی مشین، سیڑھیوں پر چڑھنے کی آواز غیر فطری طور پر بھیانک اور خوف آفریں معلوم ہوتے ہیں۔ آج کل پیش کش میں دستور یہ ہے کہ اگر کسی کردار کا آنا یا جانا ظاہر کرنا ہو تو اس کی آواز کو فیڈ ان یا فیڈ آؤٹ کر دیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ فیڈ ان یا فیڈ آؤٹ ہونے کے لئے جو الفاظ بولے جاتے ہیں وہ کہانی کے نقطۂ نظر سے اہم نہیں ہوتے۔

صوتی اثرات میں سے جب ایک خاص آواز محیط خیال کی طرح ڈرامے کی رگ و پے میں دوڑ جائے تو اُس کی حیثیت ایک مرکزی کردار کی ہو جاتی ہے۔ جس طرح ہارڈی کے ناول (RETURN OF THE NATIVE) میں ایک خاص قطعۂ زمین ایک مرکزی کردار ہے۔ یا رومر گاڈن کے ناول "THE RIVER" میں دریا ایک مرکزی کردار ہے۔ اسی طرح ریڈیو ڈرامے میں ایک ٹیلیفون (ڈشا بری کی اورنج پیچ!) یا ایک موٹر کار (تعاقب) مرکزی کردار ہو سکتے ہیں۔

موسیقی، صوتی اثرات کی ایک اہم شاخ ہے۔ اور اس کا محلِ استعمال خاص۔ یعنی اکثر ڈرامے کے آغاز میں ایک نفسیاتی کیفیت کی آئینہ دار ہوتی ہے اور سامع کو آنے والے واقعات کے لئے تیار کرتی ہے یا بیچ میں منظر بدلنے یا وقت گذرنے کا تاثر پیش کرتی ہے۔ اور یا مکالموں کی ہمنوائی کر کے غم، خوشی، اُمید اور بیم وغیرہ کے تاثرات کو گہرا کرنے میں مدد دیتی ہے۔ اس کے علاوہ تفصیلات گوئی، واقعہ نگاری اور تمثیلیت بھی پیدا کرتی ہے۔

دوسرے صوتی اثرات کی طرح موسیقی کا استعمال بھی سمجھ بوجھ سے کرنا ضروری ہے۔ یہ لازم نہیں کہ ہر غم کے منظر کے ساتھ ایک رینگتا ہوا راگ چھیڑ دیا جائے۔ اکثر غم کے الفاظ کے بعد خاموشی اور غیر آراستہ پس منظر کے سامنے زیادہ موثر ثابت ہوتے ہیں۔ موسیقی کا مقصد مکالموں کی مدد کرنا ہے۔ مکالموں پر چھا جانا نہیں ہے۔ بعض اوقات ڈرامے کو مرصع کرنے کی غرض سے موسیقی کو زبردستی ٹھونسا جاتا ہے۔ انجام یہ ہو سکتا ہے کہ ضروری مکالمے دب کر رہ جاتے ہیں۔

صوتی اثرات کے مناسب محلِ استعمال کے ساتھ ان کا عدمِ استعمال بھی یاد رکھنا ضروری ہے۔ محض ایک "خاموش وقفہ" اتنا ہی پُرمعنی اور پُراثر ہو سکتا ہے جتنا کہ "پُرصوت وقفہ"۔ بلکہ اکثر "خاموش وقفہ" کرداروں کو زندگی دینے کے لئے ایسا ہی ضروری ہو جاتا ہے جیسا دن کو روشن ثابت کرنے کے لئے رات کا وجود۔

ہم نے جان بوجھ کر ان باتوں پر زور دیا ہے جو قابلِ احتراز ہیں۔ یعنی ڈراما لکھتے وقت ڈراما نویس فیچر میں نہ اُلجھ جائے۔ ذریعۂ پیش کش کو ذہن میں رکھتے ہوئے اپنے کرداروں اور واقعات کو غیر واضح نہ چھوڑے۔ اپنے پلاٹ کو غیر ضروری ضمنیات سے پاک رکھے۔ بنیادی خیالات میں محض ایک آدھ اشارے پر اکتفا نہ کرے۔ صوتی اثرات کے بے جا استعمال سے بچے۔ کیونکہ اگر محض ان باتوں کو بھی ہمارے ڈراما نویس ذہن میں رکھیں تو ریڈیو ڈرامے کی کافی خدمت ہو سکتی ہے۔

ابھی تک ہم عام ریڈیو ڈرامے پر بحث کرتے آئے ہیں۔ اب اس کی ایک خاص قسم کو جو توجہ چاہتی ہیں جسے اوپرا کہتے ہیں۔ یہ ایک ایسا ڈراما ہے جو تمام تر موسیقی کے قالب میں پیش کیا جاتا ہے۔ سو یہ ایک علیحدہ صنف لیکن چونکہ ڈرامے کے تمام لوازمات اس میں موجود ہیں اس لئے اس کا مقام اسی عنوان کے تحت ہوگا۔

اس کی تخلیق میں کئی مشکلات ہیں۔ مثلاً جب تک ڈراما نویس، شاعر نہ ہو اوپرا نہیں لکھا جا سکتا۔ اس کے علاوہ موسیقی کا کچھ علم ضروری ہے تاکہ سُر اور لَے کے اعتبار سے ارتقائی منازل کی تقسیم کی جا سکے۔ چونکہ یہ تمام خوبیاں بہت کم یکجا میسر ہوتی ہیں اس لئے ریڈیو میں کبھی کبھار جو اس طرف قدم بڑھایا گیا ہے تو زیادہ کامیابی نہیں ہوئی۔ اور مسائل بھی سر پر ہیں۔ ایک یہی کہ ہمارے ہاں ڈرامے کی روایات برائے نام بھی لیکن خیر چلی تو آ رہی ہیں مگر اوپرا میں کوئی مثال ہے ہی نہیں۔ "اندر سبھا" ایک مثال ہو سکتی تھی لیکن وہ بھی موجودہ ٹیکنیک میں کسی قسم کی رہنمائی نہیں کرتی۔ اور اوپرا کی ٹیکنیک میں ٹھوکر کھانے کے مقامات کئی ایک ہیں۔ کہانی کا انتخاب بجائے خود ایک پیچیدہ مسئلہ ہے۔ کہانی کو بہر صورت اشعار کے تار و پود سے بننا ہے اور موضوع کا مخن مرانق نہ ہو تو تانے بانے کی تحریک رُک جاتی ہے۔

دوسرے بے قافیہ اور آزاد نظم ابھی ابتدائی دور میں ہے۔ اس کے استعمال میں بے ساختگی نہیں آئی اور سر اسر ابیات میں لکھا ہوا اوپرا گرانی اور اکتاہٹ پیدا کرتا ہے۔

اوپرا کی اپیل ڈرامے کے مقابلے میں زیادہ ہے کچھ ایسے ہی جیسے ایک رنگین فلم کی اپیل سیاہ و سفید فلم سے زیادہ ہے۔ یہ موازنہ محض مقبولیت

کے معاملے میں ہے دوسرے مناظر پیش نظر نہیں۔ اُوپرا میں سب سے بڑی کشش موسیقی اور کہانی (دو مختلف تفریحی اجزا) کے امتزاج سے ہے رنگین فلم غالباً قربِ فطرت، کی وجہ سے مقبول ہے۔ بہر صورت اُوپرا سماعت کو نیا، رنگین، غیر زمینی اور دلفریب معلوم ہوتا ہے۔

ڈرامے کی طرح اُوپرا کی ٹیکنیک کا بھی مکمل تجزیہ مشکل ہے۔ لیکن شاید ایک مثال سے واضح ہو جائے۔ اس مثال میں بنیادی خیال ایک نظم سے ماخوذ ہے۔ مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ مختلف واقعات اور مکالموں کے لئے کس طرح مختلف اقسامِ نثر و نظم استعمال کی جا سکتی ہیں اور کہانی کا توازن برقرار رکھنے کے لئے کونسا تناسب ہو سکتا ہے۔ یہ تجزیہ نہ قطعی ہے نہ مکمل نہ مثالی۔ اسے ہوتے ہوئے مسخ شدہ خطوط کا بس ایک خاکہ تصور کیا جا سکتا ہے۔ مثال لامحالہ طویل ہو گئی ہے جس کے لئے معذرت چاہتا ہوں۔ اختصار میں تمام پہلو اُجاگر نہیں ہو سکتے تھے۔ اُوپرا کا عنوان ہے "انتقام"

(اُوپرا کا خاکہ نثر میں)

(گیت)

ساربان:۔ صحرا کٹھن ہے اور راستہ لمبا۔ لیکن شام ہونے سے پہلے ہم پڑاؤ پر پہنچ جائیں گے۔ شام کی سُرخی اُفق پر اُبھرنے لگی ہے خورشید نے سُرخ دوشالہ تان لیا ہے۔ سائے تھک کر بیٹھ گئے ہیں۔ لیکن میری ناقہ منزل پر پہنچ کر ہی دم لے گی یہ بدلی کی طرح تیرتی ہوئی چلتی ہے وہ برق کی طرح بڑھتی ہے۔ کیا ہوا اگر کٹھن اور لمبا ہے راستہ

(نثر)

سالار:۔ ہو ہو — ہو — ساربان

ساربان:۔ جی آقا۔

سالار:۔ میرا نام سالار ہے۔

ساربان:۔ جی آقا سالار

سالار:۔ شاید پڑاؤ قریب ہے۔ وہ دُور گرد اُڑتی نظر آ رہی ہے۔

ساربان:۔ آقا سالار، پڑاؤ تو ابھی دُور ہے۔

سالار:۔ پھر وہ گرد کیسی ہے۔؟

ساربان:۔ شاید کوئی دوسرا قافلہ ہے۔

سالار:۔ اگر کوئی دوسرا قافلہ ہے تو اُن سے پڑاؤ کی خبر مل جائے گی۔ لیکن اگر وہ رہزن ہیں۔

ساربان:۔ خدا نہ کرے۔ ہم دونوں اکیلے ہیں۔ اور مقابلہ نہیں کر سکتے۔

سالار:۔ بندوق مجھے دو۔ ہم اکیلے ہیں لیکن بزدل نہیں ہیں۔

(گھوڑوں کی آواز اور شور قریب آتا ہے۔ گولیاں چلتی ہیں۔ ساز تیز ہوتے ہیں۔ اور تیز۔ اور پھر یکایک خاموشی)

(آزاد نظم)

سالار:۔ ساربان تیرا سینہ لہو سے رنگین ہے۔ میرے پاس اور گولیاں نہیں کہ تیرے خون کا بدلہ لوں۔ لیکن ہم نے اُن میں دو کو ابدی نیند سلا دیا۔ یہ ہاتھ میں خنجر لئے تیرے قاتلوں کا سرِراہ آ رہا ہے۔ لیکن تجھے کیا۔ تو نے منزل پا لی۔

ڈاکوؤں کا سردار :۔ اب تمہیں بھی منزل پر پہنچا دیں گے ہم ۔

سالار :۔ میرا مال تمہیں چاہیئے تھا ۔ سو وہ تم نے لوٹ لیا ۔ میری زندگی کی کیا قیمت ہے ۔؟

(ہم قافیہ اشعار)

ڈاکوؤں کا سردار :۔ ہم اپنے مردہ ساتھیوں کا انتقام لینا چاہتے ہیں ۔

ایک ڈاکو :۔ اس کی گردن کھینچ لو ۔

دوسرا ڈاکو :۔ اس کا سر قلم کر دو ۔

سردار :۔ یہ نوجوان دلیر معلوم ہوتا ہے ۔ اور بہادر کو اپنی موت خود پسند کرنے کا اختیار ہونا چاہیئے ۔ بول نوجوان کہ تیری زندگی کی گھڑیاں بہت کم ہیں ۔

سالار :۔ مجھے کل صبح تک کی مہلت چاہیئے ۔ پھر بے شک گردن کی بھاڑ مجھے نشانہ بنا ڈالے ۔

سردار :۔ کل صبح ۔؟ مجھے منظور ہے ۔

دونوں ڈاکو :۔ (مِل کر) ہماری تلواریں اس کے خون کی پیاسی ہیں ۔ ہم اسے کل تک زندہ نہیں رہنے دیں گے ۔

سردار :۔ یہ نوعمر ہے ابھی ۔ ایک رات اور جی لینے دو اس کو ۔ نہیں بہادرو ۔ ہم بہادر کی بات کا پاس کرتے ہیں ۔

تینوں ڈاکو :۔ (کورس) ہم بہادر کی بات کا پاس کرتے ہیں ۔ اس لئے تم ایک رات اور جی لو ۔ سو لو ۔ کیونکہ تمہارے جینے کی گھڑیاں اب بہت کم ہیں ۔

(نشر)

سالار :۔ میں یہ رات جاگ کر کاٹوں گا ۔

سردار :۔ تمہاری مرضی ۔ ساتھیو ۔ اس نشیب پر خیمہ زن ہو جاؤ اور قیدی پر نگاہ رکھو ۔ شام تاریک اور سرد ہے ۔ رات میں اور بھی سردی ہو گی ۔ خشک جھاڑیاں دیکھو اور الاؤ بنا لو ۔

(رات کے صوتی اثرات)

(گیت)

تینوں ڈاکو :۔ (کورس) آج کی رات سرد اور تاریک ۔

آگ کے شعلو جاگتے رہنا ۔

رات کے لحاف پر تارے اولوں کی طرح بکھرے پڑے ہیں ۔

چاند کا خون جم چکا ہے ۔ ریت پر سوکھے پتے کانپ رہے ہیں ۔

ہوا ٹھٹھر رہی ہے ۔ آگ کے شعلو تم نہ کانپو ۔

آگ کے شعلو جاگتے رہنا ۔

(آہستہ آہستہ غنودگی ۔ دور سے لڑکیوں کا گانا ہلکا ہلکا سنائی دیتا ہے)

(آزاد نظم)

سالار:۔ ایسی ہی ایک رات میں میرے دِل کی دھڑکنیں جاگیں۔ میرے ارمانوں نے انگڑائی لی۔ آج کی رات اِن ارمانوں کو سینے سے لگا لوں کیونکہ کل انہیں حسرت میں بدل جانا ہے۔ کتنی یادوں سے لدی ہے یہ ایک ایک گھڑی ——— میں یہ رات جاگ کر کاٹوں گا۔ ایسی ہی ایک رات تھی۔ جب میں نے غزالہ کو دیکھا۔
وہ سہیلیوں کے جھرمٹ میں کیسی پیاری لگتی تھی۔
(لڑکیوں کا گانا پورے طور پر فیڈ اِن ہوتا ہے۔)

(گیت)

لڑکیاں:۔ (کورس) تاروں کی لَو میں تم نے چندا کو دیکھا ہے۔؟
کتنا گورا کیسا پیارا۔ کیسا سجیلا۔
ایسے ہیں بالکل ہمارے پیا۔
غزالہ:۔ اُن کی آنکھیں سیاہ۔ اُن کی نگاہ مستانی
اُن کے ہونٹ گلابی۔ ان کے دانت موتی
لڑکیاں:۔ ایسے ہیں بالکل ہمارے پیا
غزالہ:۔ اُن کا قد بلند۔ اُن کے بازو جواں
اُن کا سینہ کشادہ۔ دِل شیر کی مانند۔
لڑکیاں:۔ ایسے ہیں بالکل ہمارے پیا۔

(نثر)

ایک سہیلی:۔ غزالہ، غزالہ۔ دیکھو وہ کون۔؟
غزالہ:۔ کہاں۔؟
دوسری سہیلی:۔ بڑی بھولی بنتی ہے بچاری۔!
(ہنسی۔ فیڈ آؤٹ)

(آزاد نظم)

سالار:۔ کتنی بھولی اور کتنی پیاری تھی میری غزالہ۔ اُس کے گالوں پر حیا کی سرخی۔ اُس کی معصوم آنکھوں میں شرافت اور غرور۔ اُس کے سفید ہاتھ اس کی آنکھوں کی ہنسی چھپانے کو بار بار اُٹھتے تھے۔ وہ ایک قبیلے کے سردار کی بیٹی اور میں ایک غریب سپاہی
غزالہ۔ غزالہ۔ تم نے کیوں مجھ سے پیمانِ وفا باندھ لیا۔

(ہم قافیہ اشعار)

غزالہ:۔ تم مجھ سے یہ مت پوچھو کہ میں نے تم سے کیوں پیمان وفا باندھ لیا۔ یہ پوچھو کہ اب مجھے دِل پر اختیار کیوں نہیں رہا۔

سالار:۔ میں ایک محنت کش مزدور ہوں اور تم شہزادی ہو۔ تمہیں میری زندگی کی سختی راس نہ آسکے گی۔

غزالہ:۔ سختی وہی ہے جسے دل نہ چاہے۔ جب دل چاہے تو ہر سختی راحت ہے۔

سالار:۔ میری کلی کی طرح نازک محبوبہ۔ میں تمہارے لئے آنکھوں کی سیج بچھاؤں۔ میرے اُجڑے ہوئے گھر میں تم آؤ گی کیا۔؟

غزالہ:۔ گھر چمن ہے میرے لئے۔ اگر کوئی مجھے آنے دے اس چمن میں۔

(آزاد نظم)

سالار:۔ مگر تمہیں کسی نے آنے نہیں دیا۔ میرے غریب گھر میں تمہیں کون آنے دیتا۔ سردار کی شرط یہ تھی کہ اُس کی بیٹی کے لئے لونڈیاں ہوں۔ اُس کے پاس درجنوں گھوڑے ہوں۔ میرا سرمایہ ایک گھوڑا اور ایک بندوق تھی۔ سردار نے کہا کہ دولت تجارت سے بنتی ہے۔ بندوق سے نہیں۔ میں نے اپنا وفادار گھوڑا بیچ دیا۔ ہائے کیسی مظلوم آنکھوں سے اُس نے مجھے دیکھا جب میں نے اُس کی لگام دوسرے کے ہاتھ میں دی۔ لیکن مجھے تجارت کرنا تھی۔ اور واپس آکر تمہیں حاصل کرنا تھا غزالہ۔ وہ خواب جواب شرمندۂ تعبیر نہ ہوگا۔ میں یہاں ہوں تم سے دور اور تنہا۔ تم میری آواز سن سکتی ہو کیا۔؟ تمہاری آواز نہ جانے کہاں سے آرہی ہے۔ کہاں سے آرہی ہے۔!

(مسلسل غزل)

غزالہ:۔ تم کتنی دور ہی کیوں نہ چلے جاؤ۔ تم ہمیشہ میرے قریب رہو گے۔ جب رات کو تارے جھلملائیں گے۔ میں اُن سے کہوں گی۔ تارو میرے محبوب کو راہ دکھانا کیونکہ وہ گھر سے دور ہے اور تنہا ہے۔ وہاں کوئی اُس کا دوست نہیں اور تارے مجھ سے کہیں گے۔ ہم اُس کے راستے پر دیئوں کی طرح ٹمٹمائیں گے تاکہ وہ جلدی لوٹ آئے۔ میں روز باہر جاکر دور دور تک تمہاری راہ دیکھا کروں گی۔ جب کوئی مسافر آئے گا۔ میں اُس سے پوچھوں گی "میرے چاند کو تو نہیں دیکھا۔" اور جب میرے محبوب تم واپس آجاؤ گے تو میری آنکھوں کے تارے جگمگا اُٹھیں گے۔ تم جلدی آجاؤ گے نا میرے پاس واپس —؟

(آزاد نظم)

سالار:۔ نہیں غزالہ۔ اب کبھی واپس نہیں آؤں گا میں۔ تم میری راہ نہ تکتی رہنا۔ شاید یہاں سے گزرتی ہوئی ہوا تمہیں میری بپتا بتادے۔ مشرق سے پھوٹتی ہوئی صبح کی کرنیں تمہارے دریچے میں جھانکیں تو تم اُن سے پوچھ لینا۔ میں تمہارا انتظار کروں گا ہمیشہ۔ تم سے بہت دور۔ کیا تمہیں بھی میرا انتظار رہے گا۔؟

(ساز مدھم ہو کر خواب کی موسیقی پیش کرتے ہیں۔ بہت دور سے انسان کی آواز آتی ہے)

(نثر)

ڈاکوؤں کا سردار:۔ یا کہتا تھا میں رات جاگ کر کاٹوں گا۔ یا کیا بچے کی طرح سو رہا ہے اب۔!

ایک ڈاکو:۔ جگاؤ اِسے۔!۔ اے نوجوان اُٹھ۔!

دوسرا ڈاکو :۔ تیرا آخری وقت آن پہنچا ہے۔

(آزاد نظم)

سالار :۔ میں منزل کی تیاری کر رہا تھا۔ ہاں مشرق میں
اُفق نورانی ہو رہا ہے۔ صبح کی کرن کو سلام۔ جاگتی ہوئی زندگانی ـــــ الوداع۔ !!
(تیز ساز۔ گولیوں کی بوچھاڑ۔ خاموشی)
(غزالہ کی آواز دُور سے اُبھرتی ہے)

(غزل)

غزالہ :۔ "اور جب میرے محبوب۔ تم واپس آ جاؤ گے تو میری آنکھوں کے تارے جگمگا اُٹھیں گے۔ تم آ جاؤ گے نا میرے
پاس واپس ......؟"
(فیڈ آؤٹ)

نشری ڈراما

نشری ڈراما کانوں سے دیکھنے کی چیز ہے ـــــ یہ ہے مختصر تعریف نشری ڈرامے کی تکمیل کی۔ ان لفظی تصویروں کو دلکش، مؤثر اور کامیاب بنانے میں مصنف کے کیا کیا فرائض ہیں؟ اور پروڈیوسران کی ادائیگی میں کس حد تک ذمہ دار ہے؟ یہ تفصیل بحث ہے۔

نشری ڈرامانگار کا سب سے پہلا کام یہ ہے کہ ڈراما لکھنے سے پہلے صحیح موضوع کا انتخاب کرے۔ اور کہانی کا پلاٹ مرتب کرنے کے بعد واقعات کی سلسلہ وار زنجیر ایسی بنائے کہ اس کی کوئی کڑی کہیں سے بے ربط نہ ہو۔

واقعات کے انتخاب میں سب سے پہلے اس بات کو ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ آیا ہر واقعہ ان دیکھی دنیا میں صرف آواز کے ذریعہ پیش کیا جا سکے گا۔ اور کیا بیکار طوالت سے گریز ممکن ہے؟ کیونکہ سٹیج اور سینما کی طرح ریڈیو کی وسعت غیر محدود نہیں بلکہ یہاں بینائی مفقود اور محض سماعت حاضر ہے۔ جس طرح ریڈیائی ڈرامے کے واقعات میں تسلسل ضروری ہے اسی طرح غیر معمولی دلچسپی اور جذب و کشش لازمی اجزا ہیں۔

بعض طویل کہانیاں ریڈیو کے تنگ دامن میں سما سکتی ہیں بشرطیکہ انہیں مختصر کر کے ایسی تراش خراش کی جا سکے کہ بکھری ہوئی پتیاں الگ ہو جائیں اور گلہائے معنی کو چن کر ڈرامے کا مرقع آراستہ کیا جا سکے۔

ریڈیو ڈرامے میں ایک واقعہ بیان کرتے ہوئے معمولی سا وقفہ بھی سننے والوں کے ذہن کو ناگوار ہوتا ہے۔ اس لئے واقعات کا دروبست ایسا ہونا چاہیئے۔ جیسے ایک ایک موتی احتیاط سے پرو دیا گیا ہے۔ ایک منظر کے بعد دوسرا واقعہ یا ایک حصے کے بعد دوسرا حصہ پیش کرنے میں غیر ضروری خلا (GAP) اس ڈرامے کا سب سے بڑا خلا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی ضروری نہیں کہ بے شمار واقعات کو ٹھونس ٹھانس کے بھر دیا جائے۔ کیونکہ ڈراما کوئی مبسوط مقالہ یا علمی و ادبی بحث نہیں۔ بلکہ اس کا سب سے پہلا مقصد تفریح ہے۔ جسے ہر وقت ملحوظ رکھنا ہوتا ہے۔ واقعات کی کڑیاں جوڑنے کیلئے زیادہ تفصیل اور شرح و بسط کی ضرورت نہیں۔ بعض حصے محض صوتی اشارات سے ظاہر کر کے خلا پُر کیا جا سکتا ہے۔ اور بعض پہلو سننے والوں کے ذہنِ رسا کے لئے بھی چھوڑ دیئے جاتے ہیں۔ جن کے لئے صرف کسی قسم کا اشارہ یا صوتی اثر کافی ہوتا ہے۔"

(عشرت رحمانی)

امین راحت چغتائی

قدیم یونانی ڈراما

یونانی سٹیج کی باقاعدہ ابتدا ۴۹۰ ق م سے ہوتی ہے جبکہ ایتھنز میں اسکائی لس کا ڈراما ([illegible]) کھیلا گیا۔ اور یہی ڈراما یونانی ڈراما نگاری کا سنگِ بنیاد قرار پایا۔ تاہم یہ بات وثوق سے نہیں کہی جا سکتی۔ کہ "سپلینٹ" ہی یونان کا پہلا ڈراما ہے۔ کیونکہ اسکائی لس کی ڈراما نگاری سے پہلے بھی یونانِ قدیم میں بہت سے غیر معروف ڈراما نگار اور ڈرامے ملتے ہیں۔ اور قیاس غالب ہے کہ اسکائی لس کے معرضِ وجود میں آنے سے ہزارہا سال قبل کا یونان فنِ تمثیل نگاری سے ناآشنا نہیں تھا۔ لیکن اسکائی لس کے عہد تک آتے آتے یہ فن ایک حد تک سنبھل گیا تھا۔ اس کے سنبھلنے کی وجہ قدیم مصر کے وہ مذہبی ڈرامے تھے جن سے اسکائی لس اور اس کے ہمعصر تمثیل نگار براہِ راست متاثر ہوئے تھے۔ اور یہ بات بھی طے ہے کہ تاریخی اعتبار سے اسکائی لس یونان کا پہلا ڈراما نگار ہونے کے باوصف المیہ کا خالق نہیں تھا۔ اسکائی لس کے دور سے بہت قبل، پہلے المیہ تمثیل کی روایات یونانی تہذیب میں رچ بس چکی تھیں، جنہیں اسکائی لس نے اپنی بے مثال فنی صلاحیتوں سے قبولِ عام کے دربار میں پیش کر کے عظیم تمثیل نگار کی سند حاصل کی۔ لیکن یونانی سٹیج کے ابتدائی نقوش کیسے مرتب ہوئے۔ اس باب میں تاریخ ہماری راہنمائی نہیں کرتی۔ مختلف قیاس آرائیوں سے صرف اسی قدر پتہ چلتا ہے کہ قبل از تاریخ کے داستان سرا، نقال، مغنی اور رقاص ہی یونان کی ابتدائی سٹیج کے بانی ہیں یہ لوگ مختلف گروہوں کی شکل میں جمع ہو کر قریہ قریہ پھرتے اور عمومی تفریح کا سامان مہیا کرتے۔ لیکن رقص کے مظاہرے چونکہ تمثیل کے حدود میں بآسانی داخل کئے جا سکتے ہیں۔ اس لئے بہت سے ناقدینِ فن کا خیال ہے کہ ڈراما کا تصور رقص کی راہ ہی سے یونانی تہذیب میں داخل ہوا۔ ویسے اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ڈرامے کا تصور سب سے پہلے یونانیوں کو ہی سجھائی دیا۔ کیونکہ حضرت عیسیٰ کی پیدائش سے کم و بیش تین لاکھ سال پہلے کے مصر کا ایک ڈراما بعنوان ([illegible]) دریافت کیا گیا ہے۔ یہ ڈراما اوسی رس کی موت کے موقعے پر کھیلا گیا تھا۔ لیکن اس کے پلاٹ سے متعلق کوئی تفصیل نہیں ملتی۔ بعد میں یہی ڈراما کچھ ترمیم و اضافے سے ۱۸۰۹-۱۸۰۷ ق م میں ایک شخص اخر نوفرٹ نامی نے سی سوسٹرس سوم کے دربار میں کھیلا۔ اس کے باوجود تاریخ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ "ایبی ڈوس" کا فنِ تمثیل نگاری سے کوئی تعلق ہے یا نہیں، تاہم یونان میں تمثیل نگاری جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں، لوک ناچوں اور گیتوں کے ذریعے ہی آئی۔ گیت اور ناچ کی محفلیں یونانی دیوتا ڈائیونی سس کے احترام میں منعقد کی جاتی تھیں۔ ڈائیونی سس کے تہوار پر بیانیہ انداز میں دیو مالائی کہانیوں کو رقص و نغمہ کی صورت میں دہرایا جاتا تھا۔ ساتویں اور چھٹی صدی قبل از مسیح کی درمیانی مدت میں مذہبی تہوار منانے کے طریق میں صرف اس قدر فرق آیا کہ شاعر دیوتا کی تعریف میں گیت لکھتا تھا گا کر سنانے اور رقص کے ذریعے پیش کرنے والا گروہ شاعر سے الگ ہوتا تھا۔ چھٹی صدی ق م میں تمثیل کی پیش کش نے ایک نیا روپ دھارا۔ اب نغمہ سرا کی جگہ اداکار کو پیش کیا جانے لگا۔ اداکار چہرے پر مختلف ماسک پہن کر ڈرامے کے مختلف کرداروں کی نمائندگی کرتا اور پیچیدہ سے پیچیدہ پلاٹ کو ڈرامے کی حدود میں رہ کر اپنی مرضی کے مطابق ڈھال لیتا۔ ڈرامے کی تکنیک میں یہ ترمیم سب سے پہلے تھس پس نے کی تھی۔ تھس پس نے عام لوگوں میں اپنی تمثیل نگاری کا مظاہرہ ۵۶۰ ق م کے لگ بھگ ایتھنز میں کیا۔ اس سے پہلے وہ اپنے گاؤں میں ہی ڈراما کھیلا کرتا تھا۔ جب ۵۳۴ ق م میں

پسس ترسے تس نے پہلا تمثیلی مقابلہ منعقد کیا تو سب سے پہلا انعام تھس پس نے ہی حاصل کیا تھا۔ اس مقابلہ بازی کا فائدہ یہ ہوا کہ بہت سے معاصر تمثیل نگاروں نے اپنے اپنے ڈراموں پر سنجیدگی سے غور و خوض کرنا شروع کر دیا۔ اور چونکہ ہر ڈراما نگار خود اداکاری کے فن سے بھی حسب توفیق واقفیت رکھتا تھا اس لئے ڈرامے کی پیش کش کسی قدر جاندار ہو گئی۔ اسی دوران میں ڈراما نگاروں نے اپنی اپنی سمجھ بوجھ کے مطابق تمثیل کی پیش کش میں کچھ تبدیلیاں بھی کیں۔ کرئیریلس (جو ۱۶۰ ڈراموں کا مصنف تھا) نے ماسکوں کو سنوارا۔ پراتی ناس نے ڈرامے میں طنزیہ عنصر ابھارا۔ اور فری نی کس نے عورتوں کے ماسک ایجاد کئے جس سے سٹیج پر کرداروں کی تذکیر و تانیث میں تمیز کرنا آسان ہو گیا۔ اگرچہ ان ڈراما نگاروں کے تمام پلاٹ آپس میں بڑی مماثلت رکھتے تھے تاہم بحیثیت مجموعی ان کی مساعی سے یونانی تھیٹر کی تاریخ ضرور مرتب ہو گئی۔ انہوں نے آنے والے ڈراما نگاروں کے لئے اجتہاد کی بہت سی راہیں کھول دیں۔ یہی وجہ ہے کہ اسکائی لس کو ڈرامے کے بکھرے ہوئے نقوش مرتب کرنے میں زیادہ دیر نہیں لگی اور وہ یونان کا پہلا عظیم ڈراما نگار کہلایا۔

اسکائی لس کے "سپلیئنٹ" کا پلاٹ یونانی دیومالا سے ہی مستعار لیا گیا ہے۔ ایتھنز میں ایک شہزادہ ڈاناؤس نامی رہتا ہے۔ اس کی پچاس بیٹیاں ہیں ڈاناؤس ایجپٹس کا بھائی ہے۔ وہ زیوس اور آیو کے بطن سے پیدا ہوئے ہیں۔ آیو ارگوس کے صوبے کی رہنے والی تھی۔ ایجپٹس کے پچاس بیٹے ہیں جن کی شادی ڈاناؤس کی لڑکیوں سے قرار پائی ہے لیکن ایجپٹس کے بیٹوں کے طرح طرح کے مظالم اور تشدد سے تنگ آ کر ڈاناؤس کی لڑکیاں اپنے باپ کے ہمراہ بھاگ نکلتی ہیں اور اپنی دادی کے آبائی وطن ارگوس میں پناہ لینے کے لئے وہاں کے بادشاہ پیلاسگس سے درخواست کرتی ہیں جو منظور ہو جاتی ہے اور حکومت ان کی ضامن بنتی ہے۔ اسی اثنا میں ایجپٹس کا قاصد آتا ہے اور ڈاناؤس کی بیٹیوں کو جبراً لے جانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن فوراً موقعے پر پہنچ کر ارگوس کا بادشاہ قاصد کی دست درازیوں کو روک دیتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ لڑکیوں نے میرے ملک میں پناہ لی ہے۔ ان کی حفاظت میرا فرض ہے ہاں اگر یہ اپنی رضامندی سے جانا چاہیں تو جا سکتی ہیں ورنہ کوئی طاقت جبراً انہیں جانے پر مجبور نہیں کر سکتی۔ اس پر قاصد پیلاسگس کو جنگ کی دھمکی دے کر لوٹ جاتا ہے —— ڈرامے کا پہلا حصہ یہاں ختم ہو جاتا ہے۔ جو اپنی جگہ مکمل ہے۔ یہ ڈراما سہ تمثیلی تکنیک (ٹرایولوجیکل سسٹم) کے مطابق لکھا گیا ہے جو اسکائی لس کے دور کی خاص ایجاد ہے۔ دوسرا اور تیسرا حصہ دستیاب نہیں ہوتا۔ تاہم باقی دونوں حصوں کے کچھ واقعات کہانی مکمل کرنے کے لئے ضرور مل جاتے ہیں۔ دوسرے حصے میں ایجپٹس کے ہاتھوں ڈاناؤس کی تمام لڑکیوں کی عصمت دری کا واقعہ پیش کیا گیا ہے اور تیسرے حصے میں یہ لڑکیاں اپنی بے حرمتی کا انتقام لیتے ہوئے ایجپٹس کے بیٹوں کو قتل کر دیتی ہیں۔ ایک لڑکی ایجپٹس کے صرف ایک بیٹے کو محبت کے جذبے سے مجبور ہو کر بچا لیتی ہے۔ یہاں پورے ڈرامے کا اختتام ہو جاتا ہے —— اگرچہ اسکائی لس کا یہ ڈراما اس کی نمائندہ تخلیق نہیں کہا جا سکتا پھر بھی تھیٹر کی تاریخ میں اسے بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ان دنوں تھیٹر ابھی ابتدائی مراحل طے کر رہا تھا۔ کھلے میدان میں ڈراما سٹیج کیا جاتا تھا۔ ایک نیم دائرہ بنا کر اردگرد تماشائیوں کے بیٹھنے کی جگہ مہیا کر دی جاتی تھی پس منظر کے طور پر کوئی پردہ استعمال نہیں کیا جاتا تھا۔ اسکائی لس جہاں ڈراما کھیلتا تھا وہ تھیٹر پہاڑ کے دامن میں مختلف تہواروں پر تمثیلی مظاہروں کے لئے مخصوص تھا۔ اس میں تقریباً سترہ ہزار نشستوں کا انتظام تھا۔ دیگر ڈراما نگار بھی جو بیک وقت اداکار اور ہدایت کار ہوتے تھے اپنے اداکاروں کو فن اداکاری سے آراستہ کر کے اسی تھیٹر میں ڈراما پیش کرتے تھے۔ ڈرامے کی پیش کش کے اخراجات شہر کے چند امراء اپنا مذہبی فریضہ سمجھ کر برداشت کرتے تھے۔ ایتھنز میں دو تمثیلی تہوار بڑی دھوم دھام سے منائے جاتے تھے ان میں سے ایک تہوار موسم سرما میں لینایا کے شہر میں اور دوسرا تہوار موسم بہار میں ڈائیونی سس کے شہر میں منایا جاتا تھا۔ ان تہواروں میں ڈراما نگار اپنے اپنے ڈرامے مقابلے کے لئے پیش کرتے تھے۔ اور منصفین اچھے ڈراما نگاروں میں انعام تقسیم کرتے تھے۔ اداکاروں کے لباس کی وضع قطع زیادہ تر اسکائی لس کے دماغ کی اختراع ہوتی تھی۔ ڈراما سٹیج کرتے وقت اسکائی لس ہیرو کو اونچی ایڑی کے جوتے پہناتا تھا تاکہ وہ تمام لوگوں سے نمایاں نظر آئے۔ اور سٹیج سے دور بیٹھے ہوئے تماشائی بھی اس کی حرکات و سکنات سے برابر محظوظ

ہو سکیں۔ ٹریجیڈی کے ہیرو کا ماسک بھی بڑے پھیلے پھیلے خدوخال سے تیار کیا جاتا تھا۔ اور اکثر اوقات اُسے کورس کے آدمیوں سے نمایاں کرنے کے لئے اُس کے سر پر چھ سات فٹ لمبے بالوں کا پھولا پھولا سا وگ لگایا جاتا تھا۔

یونانی تھیٹروں کے تماشائی کم و بیش ہر ڈرامے کے پلاٹ سے واقف ہوتے تھے۔ ڈرامانگار اپنی تہذیبی روایات کے پیشِ نظر مجبور تھا کہ وہ اپنا پلاٹ دیو مالائی قصے کہانیوں سے حاصل کرے۔ اس لئے تماشائی بھی ڈرامانگار سے کسی قسم کے (Suspense) کا تقاضا نہیں کرتے تھے۔ وہ صرف دیکھنے بلکہ سننے جاتے تھے۔ کہ ڈرامانگار نے واقعات کو کس طرح اشعار کی لڑیوں میں گوندھا ہے۔ چست اشعار پر جی کھول کر داد دیتے تھے۔ اداکاروں کی حرکات و سکنات اُن کے لئے ثانوی حیثیت رکھتی تھی۔۔ اسکائی لس کے عہد میں تمثیلی تہواروں میں شریک ہونے والے ڈرامانگاروں کو مقابلے کے لئے چار ڈرامے پیش کرنا پڑتے تھے۔ پہلے تین ڈرامے المیہ ہوتے تھے۔ جنہیں اصطلاح میں (Trilogy) یعنی سہ تمثیلی کہا جاتا تھا۔ اس میں ہر ڈرامے کا اپنے طور پر پلاٹ کے لحاظ سے مکمل ہونا اور دوسرے حصوں سے کہانی کے اعتبار سے منسلک ہونا نہایت ضروری تھا۔ اسکائی لس ہمیشہ سہ تمثیلی تکنیک ہی استعمال کرتا تھا۔ کیونکہ اس سے تماشائیوں کو زمان و مکاں کی حدوں کا تعین کرنا آسان ہو جاتا تھا۔ یہ تکنیک اتنی مقبول ہوئی کہ بعد میں یوری پیڈیز جیسے باغی ڈرامانگار کو بھی اس کی اہمیت سے انکار کرنے کی جرأت نہ ہو سکی۔

اسکائی لس ۵۲۵ ق م میں ایلیوسس کے مقام پر پیدا ہوا۔ یہ وہ زمانہ ہے جبکہ ایرانی شہنشاہ کمبی سس مصر میں فاتح کی حیثیت سے داخل ہو رہا تھا۔ اسکائی لس کے عہدِ طفولیت میں ہی اس کے ملک کے حالات دگرگوں ہو چکے تھے تاہم ایتھنز جو عارضی طور پر تاریکی کے جنگل میں پھنس گیا تھا، ایک روشن مستقبل کی طرف لپک رہا تھا۔ ایک طرف ایرانی سپاہ ہر علاقے پر قابض ہوتی چلی جا رہی تھی تو دوسری طرف ڈرامانگار اسکائی لس تخلیقِ فن کے ساتھ ساتھ ایک دوراندیش سپاہی کی طرح ملکی حالات پر بھی نظریں جمائے ہوئے تھا۔ جب وہ ۳۵ برس کا ہوا تو ایرانی سپاہ میراتھن تک پہنچ چکی تھی۔ اسکائی لس نے ڈرامانگاری کے ساتھ اپنی مجاہدانہ شان کو بھی برقرار رکھا اور اپنے ہم وطنوں کے ہمراہ ایرانی فوج کا مقابلہ کرنے کے لئے ایتھنز کے مشرقی ساحل پر ڈٹ گیا۔ انجام کار ایرانی فوج پسپا ہو کر بھاگ گئی۔ اس کے بعد بھی یونان ایرانی حملہ آوروں کا نشانہ بنا اور ایتھنز آگ کی لپیٹ میں گیا —— تھرمو پائیلی اور سلامیز کی جنگیں قدیم یونانی آن بان کو ختم کرنے کے لئے کافی تھیں۔ لیکن یونانیوں کے حب الوطنی اور شجاعت کے جذبے نے ہمیشہ دشمن پر فتح پائی۔ اس دورِ مصائب میں بھی جب ہم اسکائی لس کی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہیں تو یونانی شجاعت، ذہانت اور عظمت کے سامنے احتراماً سر جھک جاتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ اس کی تخلیقات کا محرک جذبہ ڈائیونی سس دیوتا سے عشق تھا۔ اور یہ بہت حد تک صحیح ہے۔ اسی عشق نے اُسے اپنے گاؤں ایلیوسس کے تہذیبی وقار سے آشنا کرایا تھا۔ اور اسی عشق نے اُسے زمین کی دیوی کے حضور جھکایا تھا۔ اُس کے ڈراموں کے کردار اپنی عظمت کے لحاظ سے ہمیں دیوتا نظر آتے ہیں لیکن یہ دیوتا آسمانوں پر رہنے کے بجائے ایتھنز کی زمین پر عام انسانوں کی طرح چلتے پھرتے ہیں۔ اور یہی ایک عظیم خلاق کا کمال ہوتا ہے —— اسکائی لس نے سلامیز کے آٹھ سال بعد ۴۷۲ ق م میں ایک اور معیاری ڈراما (The Persians) تخلیق کیا۔ اس کا موضوع سلامیز کی جنگ ہی سے اخذ کیا گیا تھا۔ یہ ڈراما یونانی تاریخ میں اس لئے منفرد حیثیت رکھتا ہے کہ اس کا پلاٹ اسکائی لس کے اپنے دور کے مسائل پیش کرتا ہے اور اس ڈرامے کی مقبولیت میں کرداروں کے کمال کو بھی بڑا دخل ہے۔ اسکائی لس چونکہ خود سلامیز کی جنگ میں شریک تھا اس لئے ڈرامے سے واقعات کی صداقت کا بھرپور اظہار ملتا ہے۔ ایسا ڈراما لکھنے اور سٹیج کرنے کے لئے بڑی جرأت اور ذہانت کی ضرورت تھی کیونکہ اس دور کے تماشائی دیومالائی ڈرامے دیکھنے کے عادی تھے۔ وہ انسان سے زیادہ دیوتاؤں کی طاقت سے ڈرتے تھے۔ ایسے تماشائیوں کو یک لخت نئے موضوع سے روشناس کرانا آسان کام نہیں تھا۔ لیکن اسکائی لس کی غیر معمولی ذہانت نے ڈرامے کے حرکت و عمل میں ایسی جاذبیت پیدا

کردی کہ تماشائی مسحور ہو گئے۔

اسکائی لس نے نوّے ڈرامے لکھے تھے۔ لیکن دست بردِ زمانہ سے صرف سات ڈرامے محفوظ رہ سکے ہیں۔ انہی محفوظ ڈراموں میں خوش قسمتی سے اس کا سہ تمثیلی تکنیک پر لکھا ہوا ایک مکمل ڈراما (Oresteia) بھی ملتا ہے۔ اس ڈرامے میں وہ مسئلہ خیر و شر پیش کرتا ہے۔ اسکائی لس کے فلسفیانہ تصورات سے موجودہ دور میں یقیناً اختلاف کی گنجائش نکل سکتی ہے۔ لیکن جس دور میں وہ بستا تھا اس میں خیر و شر کا تصور مافوق الفطرت عناصر کا ہی حامل ہو سکتا تھا۔ جہاں دیوتاؤں کا راج ہو وہاں انسان کا گزر ممکن نہیں۔ اسکائی لس کے خیال میں شر کو رد کرنا محال ہے۔ غم، تذلیل، موت اسی شر کے پروردہ ہیں جن سے نجات حاصل کرنا مشکل ہے۔ اس کے باوجود ڈرامے کے اختتام پر شر کو خیر کا پیش خیمہ بنا کر وہ تماشائیوں کو بہتر تاثر دے جاتا ہے مختصر یہ کہ وہ بہت بڑا فنکار تھا۔ گیلا کے مقام پر ۴۵۵ ق م میں وفات پا گیا۔

اسکائی لس اپنی عمر کے آخری ایام میں بحیثیت ڈراما نگار زیادہ مقبول نہیں رہا تھا۔ اس کے ڈرامے دقیانوسی متصور ہونے لگے تھے۔ ایتھنز کی نئی پود اس کے سیاسی اور مذہبی تصورات میں دلچسپی نہیں لیتی تھی۔ پرانی نسل ختم ہو رہی تھی۔ نئے نئے تصورات عوام کے اذہان میں مضطرب تھے۔ یونان کو من حیث القوم دیکھنے کا زاویۂ نظر بدل گیا تھا۔ چونکہ ملک چھوٹی چھوٹی ریاستوں میں بٹا ہوا تھا اس لئے تہذیبی، سیاسی اور قومی مفادات ریاستی گٹ بندیوں کی نذر ہو گئے تھے۔ حب الوطنی کا عام جذبہ مفقود ہو گیا تھا۔ ایتھنز کی ریاست اپنی طاقت کے عروج پر پہنچ گئی تھی۔ اور گرد و نواح کے علاقوں سے کثیر زر بطور مالیہ وصول کر رہی تھی۔ پیریکلیز نامے اپنے شہر کی دلآویزیوں میں گم تھے۔ یونان کے ہر گوشے سے لوگ پیریکلیز آتے رہتے تھے۔ ان کی کشش کا بڑا سبب ڈائیونی سس کا تھیٹر بھی تھا۔ بعض ناقدینِ فن کا خیال ہے کہ پانچویں صدی کے ایتھنز سے بڑھ کر دنیا کا کوئی معاشرہ فنونِ لطیفہ کا رسیا نہیں ہو سکتا۔ جہاں آزادیٔ فکر، اظہار ہو وہاں نئے نئے زاویوں سے زندگی کا مطالعہ ضرور کیا جائے گا۔ یہی وجہ تھی کہ پانچویں صدی کے ایتھنز میں دانشوروں کی ایک جماعت دیوی دیوتاؤں کی اندھا دھند تقلید کے خلاف ہو گئی تھی۔ تاہم برسرِعام اپنا مافی الضمیر ظاہر کرنے کی کوئی جرأت نہیں کرتا تھا کیونکہ ایسے لوگوں کو اب بھی سزائیں دی جا سکتی تھیں۔ بسا اوقات انہیں ملک بدر کر دیا جاتا تھا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ایتھنز کی پرستش قومی احساسات سے تعلق رکھتی تھی اور یونانی یہ گوارا نہیں کر سکتے تھے کہ ان کے جذبۂ عقیدت کو بھی منطق کی کسوٹی پر پرکھا جائے۔ رفتہ رفتہ اعتقادی تعصب نے سیاسی رنگ اختیار کر لیا۔ پانچویں صدی ق م کے نصفِ آخر میں جو لوگ ملک بدر ہوئے یا موت کے گھاٹ اترے ان کا جرم محض مروجہ سیاست سے اختلاف تھا۔ اس سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ سوفوکلیز کے عہد میں بھی عام لوگ سرکاری مذہب کے پیرو تھے۔ اس کے باوصف اگر سوفوکلیز نے اسکائی لس کے برعکس مذہبی تصورات کو اپنے دامن میں التزاماً جگہ نہیں دی تو اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ مذہبی تصورات کو تفسیر و تشہیر کی احتیاج سے بلند سمجھتا تھا۔ لیکن وہ انسان کے بنیادی تقاضوں سے بے خبر نہیں تھا۔ وہ حق و باطل کی جنگ اور حق کی فتح کو اپنے موضوع سے خارج نہیں سمجھتا تھا۔ کیونکہ اس کے بغیر تو یونانی ٹریجیڈی کا تصور ہی نامکمل رہ جاتا ہے۔

سوفوکلیز ایتھنز کے نواح میں کولونس کے مقام پر ۴۹۵ ق م میں پیدا ہوا۔ ایتھنز کے عروج کے ساتھ ساتھ سوفوکلیز کی شہرت بھی عالم گیر حیثیت اختیار کرتی گئی۔ اس نے ایتھنز کا عروج بھی دیکھا اور زوال بھی۔ اس نے ملکی وقار کو برقرار رکھنے کے لئے ایک محب الوطن کی طرح متعدد بار خدمت کی۔ ۴۴۳ ق م میں وہ حکومت کے مالی مشیر کے عہدے پر فائز ہوا۔ بعدہٗ سیموز کی بغاوت سنہ ق م میں اسے جنرل بنا دیا گیا۔ ان دونوں منصبوں سے اس کے غیر معمولی سیاسی اور فوجی شعور کی پختگی کا بھی پتہ چلتا ہے۔ وہ بے حد وجیہہ اور وسیع القلب انسان تھا۔ اپنے حریفوں کی ہمیشہ عزت کرتا تھا اس نے اپنی طویل زندگی میں بے شمار مقابلے جیتے اور انعام حاصل کئے۔ وہ سٹیج کی تکنیک میں بڑی مہارت رکھتا تھا۔ اس کی بدولت یونانی سٹیج ارتقاء

کے کئی منازل ایک ہی جست میں پھلانگ گئی تھی۔ اُس کے عہد میں (Trilogies) لکھنے کا رواج ابھی متروک نہیں ہوا تھا۔ سفوکلیز کے کئی ہمعصر اسی تکنیک پر ڈرامے لکھتے رہے۔ لیکن سفوکلیز ان سے قطعی متاثر نہیں ہوا۔ وہ اپنے ڈراموں کے مواد کے لئے قدیم روایات اور یونانی دیومالا سے آگے نہیں بڑھتا۔ وہ اسکائی لس کی طرح اپنے عہد کے کسی تاریخی واقعے کو ڈرامے کے لئے منتخب نہیں کرتا۔ اس کے باوجود اُس کے ڈراموں میں انسانی دلوں کی دھڑکنیں اسکائی لس کی نسبت زیادہ صاف سُنائی دیتی ہیں۔ اسکائی لس انسانوں کو بحیثیتِ مجموعی مذہبی قدروں کی عینک سے دیکھنے کا عادی تھا۔ اس کے برعکس سفوکلیز انسان کو معاشرے کے ایک فرد کی حیثیت سے پرکھتا ہے۔ اسی لئے وہ مذہب سے زیادہ انسانوں میں دلچسپی لیتا ہوا نظر آتا ہے۔

سفوکلیز نے اپنی ڈراما نگاری کا آغاز المیہ کے بجائے طنزیہ ڈراموں سے کیا تھا۔ (Satyric dramas) اُس کے ابتدائی عہد کا طنزیہ ڈراما تصور کیا جاتا ہے۔ اپالو دیوتا کے ریوڑ کی چوری ڈرامے کا موضوع ہے۔ چوری ہرمیز دیوتا نے کی تھی۔ یہ دیومالائی کہانی ممکن ہے اپنے اندر دلچسپی رکھتی ہو لیکن مذکورہ ڈرامے کی شکل میں جاذبِ نظر نہیں بن سکی۔ اور یوں بھی سفوکلیز کا یہ ڈراما کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔ تاہم طنزیہ ڈراموں میں ایک خوشگوار اضافہ ضرور ہے۔ سفوکلیز نے ۱۲۳ المیہ ڈرامے لکھے تھے جن میں سے صرف سات ڈرامے محفوظ رہ سکے ہیں۔ "اجاکس" اُس کا پہلا المیہ تصور ہوتا ہے۔ بعدہٗ سفوکلیز کا ایک اور ڈراما انٹیگونی سنہ ۴۴۲ ق م میں منظرِ عام پر آتا ہے۔ یہ ڈراما یونانی ڈراما نگاری کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ آج تک اس سے بہتر یونانی ڈراما تخلیق نہیں ہوا ——— قدیم یونانی معاشرے میں انسانی نعش کو بے گور و کفن چھوڑ دینا بہت بڑا گناہ سمجھا جاتا تھا۔ انٹیگونی کی کہانی اسی محور کے گرد گھومتی ہے ——— ایک جنگ میں شاہ ایڈی پس کے دونوں لڑکے ایٹی اوکلز اور پولی نیسس ایک دوسرے کا مقابلہ کرتے ہوئے مارے جاتے ہیں۔ اور ان کا ماموں کری اون بادشاہ بن جاتا ہے چونکہ پولی نیسس نے کری اون کے ہموطنوں کے خلاف جنگ کی تھی اس لئے کری اون بادشاہ بنتے ہی حکم صادر کر دیتا ہے کہ عبرت کے طور پر پولی نیسس کی نعش کو بے گور و کفن چھوڑ دیا جائے۔ اور جو کوئی دفن کرنے کی کوشش کرے گا اُسے موت کے گھاٹ اتار دیا جائے گا۔ ایٹی اوکلز اور پولی نیسس کی دونوں بہنیں انٹیگونی اور اسمینی نعش کو یوں بے گور و کفن دیکھ کر تڑپ اُٹھتی ہیں۔ اسمینی حاکمِ وقت کے احکام کی پابندی کرتے ہوئے نعش کو دفن کرنے کی جرأت نہیں کرتی۔ لیکن انٹیگونی یہ برداشت نہیں کر سکتی کہ اُس کے بھائی کی نعش کی یوں تذلیل کی جائے۔ وہ اُس کو دفن کرنے کا انتظام کرتی ہے لیکن کری اون کو بروقت اطلاع ہو جاتی ہے اور انٹیگونی کو گرفتار کر کے سزائے موت کا حکم سُنا دیا جاتا ہے۔ اُس کی بہن اسمینی بھی انٹیگونی کے ساتھ مرنے کا ارادہ کر لیتی ہے۔ انٹیگونی کا منگیتر ہیمون کری اون کا لڑکا ہے۔ وہ انٹیگونی کو بچانے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔ لیکن بے سُود۔ اسی اثنا میں پیغمبر ٹی ریسیاس کری اون کو اس کے بے جا مظالم پر دیوتاؤں کے عتاب سے باخبر کرتا ہے۔ وہ پیغمبر کے کہنے پر فوراً پولی نیسس کی نعش کو دفن کرنے اور انٹیگونی کی سزائے موت کے حکم کی منسوخی کا حکم صادر کرتا ہے۔ ہیمون یہ خبر لے کر قید خانے کی طرف جاتا ہے لیکن اُس کے پہنچنے سے پہلے انٹیگونی خودکشی کر چکی ہوتی ہے ——— انٹیگونی کی لاش دیکھ کر ہیمون کا دل بھی ٹوٹ جاتا ہے اور وہ بھی وہیں خودکشی کر لیتا ہے۔ ہیمون کے مرنے کی خبر جب محل میں پہنچتی ہے تو اس کی ماں بھی خودکشی کر لیتی ہے اور کری اون اپنے گناہوں پر پچھتانے کے لئے تن تنہا رہ جاتا ہے ——— یہ ڈراما یونانی عوام میں بہت مقبول ہوا۔ کیونکہ موضوع کے اعتبار سے انٹیگونی یونان کے عمومی جذبات کا ترجمان تھا۔ نعش کی بے حرمتی کرنے پر جو عذاب نازل ہوا وہ یونانی معاشرے کے لئے عین فطری تھا۔ انٹیگونی کا دلیرانہ اقدام اور ارادے کی پختگی یونانیوں کے لئے قابلِ صد ستائش تھی۔ انٹیگونی اور اسمینی کے کرداروں کے ذریعے سفوکلیز نے جو تقابلی مطالعہ پیش کیا تھا وہ اس سے پہلے یونانی ڈراموں میں موجود نہیں تھا۔ اسکائی لس کے ابتدائی المیوں میں دیکھا جائے تو ڈرامائی حرکت و عمل یکسر مفقود ہیں۔ اس کے ابتدائی ڈرامے کسی مقرر کی طویل تقریریں معلوم ہوتی ہیں۔ یہ ڈرامے منظوم قصیدے کی حیثیت رکھتے ہیں جو دو ایک کرداروں کے ذریعے پیش کر دئے جاتے ہیں۔ دراصل ابتدائی دور میں سٹیج پر کورس کو پیش کر دینے کو ہی ڈراما سمجھ لیا جاتا تھا۔ لیکن سفوکلیز کے جدت طراز ذہن نے حرکت و عمل اور کرداروں کے تقابل سے ڈرامے میں شدید

تاثر پیدا کیا۔ وہ اپنے تماشائیوں کو بتانا چاہتا تھا کہ اسمین ایسے کردار "فرماں برداری" کرتے بستر پر ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر جاتے ہیں اور کوئی پرسانِ حال تک نہیں آتا۔ اس کے برعکس انٹیگونی ایسے کردار ظلم کے خلاف عمل جد و جہد میں موت کی سزا پا کر بھی امر ہو جاتے ہیں۔

سفوکلیز کا ایک اور شہرۂ آفاق ڈراما "کنگ ایڈی پس" ہے۔ ارسطو نے اسے یونانی المیوں میں سب سے اعلیٰ اور مکمل تمثیل قرار دیا ہے۔ ابتدا میں اس ڈرامے پر کسی نے بھی خاطر خواہ توجہ نہ دی۔ حتیٰ کہ اس دور کے ناقدین نے بھی اسے انعامی مقابلے میں دوسرے درجے کا ڈراما قرار دیا۔ ارسطو شروع سے ہی کرداروں کی نسبت پلاٹ کو زیادہ اہمیت دیتا تھا اور "ایڈی پس" کی کہانی اس قدر جاندار پلاٹ مہیا کرنے کی صلاحیت رکھتی تھی کہ اسکائی لس — سفوکلیز اور یوری پیڈیز تینوں نے اس پر ڈرامے لکھے۔ لیکن سفوکلیز کے علاوہ باقی دونوں ڈراما نگاروں کے اس موضوع سے متعلق ڈرامے دستیاب نہیں ہوتے۔ سفوکلیز کے "ایڈی پس" کی کہانی یہ ہے کہ ایڈی پس کی پیدائش پر اس کے والدین کو ہاتفِ غیبی کی صدا آتی ہے کہ یہ لڑکا اپنے باپ کو قتل کر کے اپنی ماں سے شادی کرے گا۔ ایڈی پس کا باپ لئیس تھیبز (Thebes) کا بادشاہ ہے۔ اس کی ماں کا نام ملکہ جوکاسٹا ہے۔ یہ لوگ اس پیش گوئی سے بچنے کے لئے ایڈی پس کو شیر خوارگی کے عالم ہی میں ایک گڈریے کو دے دیتے ہیں۔ یہ گڈریا بچے کو کورنتھ کے ایک دوسرے گڈریے کے سپرد کر دیتا ہے۔ بالآخر یہ بچہ کورنتھ کے شاہی محل میں پہنچ جاتا ہے۔ جہاں کورنتھ کا بادشاہ پولی بس اسے اپنا بیٹا بنا کر پرورش کرتا ہے۔ جب ایڈی پس جوان ہوتا ہے تو اسے اپنے متعلق پیش گوئی کا کسی طرح سے پتہ چل جاتا ہے۔ وہ اپنے اصلی والدین کے بارے میں بے خبر رہتا ہے۔ اور پولی بس کو ہی اپنا باپ سمجھتا ہے۔ چنانچہ اس منحوس پیشگوئی سے بچنے کے لئے وہ کورنتھ کی سلطنت کو خیرباد کہہ دیتا ہے۔ تھیبز کے نواح میں ایک سہ راہے پر پانچ آدمیوں سے اس کی مڈبھیڑ ہو جاتی ہے۔ اور کسی بات پر تکرار ہو جانے سے مرنے مارنے تک نوبت پہنچ جاتی ہے۔ ایڈی پس چار آدمیوں کو جان سے مار ڈالتا ہے۔ سوئے اتفاق سے اس کے ہاتھوں مرنے والوں میں اس کا باپ شاہ لئیس بھی ہوتا ہے۔ لیکن ایڈی پس اس حقیقت سے بے خبر ہے۔ پانچواں آدمی بھاگ نکلتا ہے۔ لیکن تھیبز پہنچ کر اس حادثے کی کسی کو اطلاع نہیں دیتا کہ مبادا ملک داخلی انتشار کا شکار ہو جائے۔ شاہ لئیس کے اچانک گم ہو جانے کی وجہ کسی کی سمجھ میں نہیں آتی۔ اسی اثنا میں تھیبز کے شہر پر ایک بلا نازل ہو جاتی ہے۔ یہ شہر کے لوگوں سے کچھ سوال کرتی ہے جو کوئی اس کا صحیح جواب نہیں دیتا اسے نگل جاتی ہے۔ ایڈی پس بھی اس کے چنگل میں پھنس جاتا ہے۔ لیکن وہ اس کے سوالوں کا صحیح جواب دے کر سارے شہر کو اس بلائے ناگہانی سے نجات دلاتا ہے۔ تھیبز کے لوگ ایڈی پس کو اپنا نجات دہندہ سمجھ کر بڑی عزت کرتے ہیں۔ اور اسے اپنا بادشاہ تسلیم کر لیتے ہیں۔ ایڈی پس تخت نشین ہونے پر ہی ملکہ جوکاسٹا سے شادی کر لیتا ہے۔ جس کے بطن سے بعدہٗ چار بچے ایٹی اوکلز، پولی نی سس، انٹیگونی اور اسمین پیدا ہوتے ہیں۔ شہر میں بڑی ہولناک وبا پھیل جاتی ہے۔ پیغمبر یہ اطلاع دیتا ہے کہ چونکہ بادشاہ لئیس کے قاتل کا پتہ نہیں لگایا گیا اس لئے دیوتاؤں نے شہر کو سزا دی ہے۔ لوگوں کے پیہم اصرار پر ایڈی پس شاہ لئیس کے قاتل کا سراغ لگانے کا وعدہ کرتا ہے۔ اور ہر جگہ سے اس کی گمشدگی کے بارے میں خبریں حاصل کرتا ہے۔ انجام کار اس پر یہ راز کھل جاتا ہے کہ وہی اپنے باپ کا قاتل ہے اور اس کی بیوی ہی اس کی ماں ہے۔ یہ راز عام ہوتے ہی ملکہ جوکاسٹا خودکشی کر لیتی ہے۔ اور ایڈی پس اپنی آنکھیں پھوڑ لیتا ہے۔ تھیبز کی سلطنت جوکاسٹا کے بھائی کریون کے حوالے کر کے خود جلا وطنی کی زندگی اختیار کر لیتا ہے۔ آخری سین میں ایڈی پس سے جب کورس پوچھتا ہے کہ اسے کس نے اندھا کیا تو وہ جواب دیتا ہے۔ اپالو دیوتا نے، میرے ہاتھوں نے صرف دیوتا کے حکم پر عمل کیا ہے۔ اور یہاں پر ڈراما ختم ہو جاتا ہے —— سفوکلیز آخر میں اپالو کا نام اس لئے لایا ہے کہ یونانی دیومالا میں اپالو دیوتا تطہیرِ نفس کا سمبل تصور کیا جاتا ہے۔ ایڈی پس کو ایک ایسے فعل کی سزا کیوں ملی جس میں وہ عمداً شریک نہ تھا؟ یہ ایک ایسا سوال ہے جو سفوکلیز ہر تماشائی کے ذہن میں پیدا کرنا چاہتا تھا۔ اس سے انسانی بے بسی کا پس منظر بھی سامنے آ جاتا ہے اور مروجہ مذہبی اقدار پر بھی چوٹ پڑتی

ہے۔ لیکن سفوکلیز غیر ضروری تفاصیل میں نہیں جاتا۔ وہ صحیح فنکار تھا۔ وہ انسان کو ہی انسان کی نظر سے نہیں بلکہ دیوتا کو بھی انسانی زاویۂ نظر سے دیکھنے کا عادی تھا۔ اسی لئے اس کی شہرت ابدالآباد کا احاطہ کئے ہوئے ہے ——— سفوکلیز کا دور سطحی جذباتیت کا دور نہیں تھا۔ اس میں خیال و فکر کی گہرائی تھی۔ انسان اور کائنات کے باہمی ربط کا مطالعہ اور تجزیہ قدیم یونان کے لئے بڑی اہمیت رکھتا تھا۔ یونانی فلسفی شر اور اس سے پیدا ہونے والے نتائج سے اپنے نظریات کا تانا بانا تیار کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ سفوکلیز کے بیشتر ڈرامے زندگی کی رعنائیوں میں گم ہو جانے کے بجائے دنیا کے تلخ حقائق کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔ انٹگنی کا خودکشی کرنا یا ایڈی پس کا آنکھیں پھوڑ لینا محض جذباتی اقدام نہیں تھا۔ یہ کردار جس معاشرے سے متعلق تھے وہ تلخ ہونے کے ساتھ ساتھ سنجیدہ فکری کا بھی حامل تھا۔ اسی سنجیدہ فکری نے انہیں خودکشی کرنے اور آنکھیں پھوڑ لینے پر مجبور کیا تھا۔ سفوکلیز ڈراما نگار ہونے کے علاوہ ایک فلسفیانہ ذہن بھی رکھتا تھا۔ وہ جانتا تھا کہ کندن بننے کے لئے احساسات کی بھٹی میں جلنا بہت ضروری ہے۔

سفوکلیز نے ڈراما نگاری کے فن میں منفرد انداز پیدا کرنے کے لئے اپنے پیش رو اسکائی لس سے بھی استفادہ کیا تھا۔ اسکائی لس نے ڈراما کھیلنے کے لئے دو اداکاروں کی تکنیک سے یونانی سٹیج کو متعارف کرایا تھا۔ سفوکلیز نے ایک اور اداکار بڑھا کر ڈراما کھیلنے میں زیادہ سہولت پیدا کر دی۔ اسکائی لس کے عہد تک ڈراما کھیلتے وقت پس منظر کو ظاہر کرنے کے لئے پردوں سے کام نہیں لیا جاتا تھا۔ سفوکلیز پہلا ڈراما نگار ہے جس نے ڈراموں کا پس منظر اجاگر کرنے کے لئے نئے نئے پردے بنوائے۔ ان پردوں پر مختلف قسم کے مناظر بنے ہوئے تھے۔ جو حسب ضرورت سٹیج پر پس منظر بنانے کے لئے لگائے جاتے تھے۔ سفوکلیز نے اسکائی لس کی سہ تمثیلی تکنیک کو بھی ترک کر دیا۔ اس کا ہر ڈراما بجائے خود مکمل ہوتا تھا۔ ہر ڈرامے کا اپنا آغاز، واقعات کا اتار چڑھاؤ اور عروج ہوتا تھا۔ سفوکلیز کے اس اجتہاد نے بعد میں آنے والے مغربی ڈراما نگاروں کے لئے تکنیکی اعتبار سے ڈراما لکھنے میں بہت سی آسانیاں پیدا کر دیں۔ اسکائی لس کے دور میں ڈراما نگار اپنا ڈراما پیش کرنے کے لئے خود ہی ہدایت کار، موسیقار اور اداکار کے فرائض انجام دیا کرتا تھا۔ سفوکلیز نے ڈرامے کی پیش کش کو زیادہ سے زیادہ دلآویز بنانے کے لئے تقسیم کار کر دی۔ اب اداکار کا کام صرف ڈراما نگار کے مکالموں کو ادا کرنا اور ہدایت کار کی ہدایت کے مطابق سٹیج پر حرکات و سکنات کا مظاہرہ کرنا تھا۔ ہدایت کار ڈرامے کے مدوجزر کے مطابق ہدایت کاری کے فرائض ادا کرتا تھا۔ کورس کی موسیقی تیار کرنے کے لئے علیحدہ موسیقار مقرر تھا۔ اب ڈراما نگار بحیثیت مصنف کے اپنی تصنیف پر پوری توجہ دے سکتا تھا۔ نتیجۃً ڈراما اور سٹیج دونوں میں وسعت پیدا ہو گئی۔ کہا جاتا ہے کہ یہ تقسیم کار محض اتفاقی طور پر معرض عمل میں آئی تھی۔ لیکن حقیقت اس سے مختلف ہے۔ سفوکلیز اگرچہ خود بڑا منجھا ہوا اداکار تھا لیکن اس کی آواز باریک ہونے کی وجہ سے ہر کردار کے قد و قامت کا ساتھ نہ دے سکتی تھی۔ چنانچہ اس کی یہی کمزوری ڈرامے اور سٹیج کے ارتقاء میں ممد ثابت ہوئی۔ تقسیم کار کی ایک اور وجہ بھی تھی۔ اسکائی لس کے زمانے میں باقاعدہ اداکار نہیں ملتے تھے۔ اس لئے شاعر کو اپنے ڈرامے میں اداکاری کے فرائض بھی خود ہی انجام دینے پڑتے تھے۔ سفوکلیز کے دور تک آتے آتے ایتھنز میں اداکاری اور سٹیج کے فن کے ماہرین کی تعداد خاصی بڑھ گئی تھی۔ اور ڈراما نگار کے لئے ان کی مدد سے کام کرنا نسبتاً آسان ہو گیا تھا۔ اداکاری نے اب باقاعدہ فن کی صورت اختیار کر لی تھی اور اہل یونان اداکار کی بڑی قدر و منزلت کرتے تھے۔

سفوکلیز کے بعد یونانی ڈراما نگاروں کی تاریخ میں یوری پیڈیز کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یوری پیڈیز کی تکنیک، دور جدید کے مغربی تھیٹر سے بہت قریب ہے۔ یوری پیڈیز سفوکلیز سے صرف دس سال چھوٹا تھا۔ لیکن یہ دس سال ایک پوری تاریخ سمیٹے ہوئے تھے۔ انہی دس برس میں بوڑھا اسکائی لس سلامیز کی جنگ لڑ رہا تھا۔ پندرہ برس کا کھلنڈرا سفوکلیز سلامیز کی فتح کی خوشی منا رہا تھا اور پانچ برس کا یوری پیڈیز دنیا و مافیہا سے بے خبر ہنس کھیل رہا تھا۔ بعد ازاں پیلوپونیشیا کی جنگ جب ۴۳۱ ق م میں چھڑی تو سفوکلیز بوڑھا ہو چکا تھا اور یوری پیڈیز نوجوانی کی عمر میں قدم رکھ رہا تھا۔ ایک

طرف بوڑھے سفوکلیز کے جذبات تھک چکے تھے۔ اور دوسری طرف یوری پیڈیز کی رگوں میں تازہ خون دوڑ رہا تھا۔ وہ دانشوروں کی جدید تر تحریک کی نمائندگی کر رہا تھا۔ مذہب کی جگہ منطق نے لے لی تھی۔ اندھا دُھند تقلید ختم ہو رہی تھی۔ عقلیت پسندی نئی نسل پر بڑی تیزی سے اثر انداز ہو رہی تھی۔ قدیم عینی نقطۂ استدلالی انداز فکر میں تبدیل ہو چکا تھا۔ اور یوری پیڈیز اسی نئی نسل کے مکتبِ فکر سے تعلق رکھتا تھا۔ دیوی دیوتا اب ایتھنز کے لئے کسی بے پناہ قوت کے حامل نہیں رہے تھے۔ دیومالائی قصے کہانیوں کو تشکیک کی نظر سے دیکھا جانے لگا تھا۔ زندگی عام انسانوں سے بہت قریب ہو گئی تھی۔ یوری پیڈیز کے تشکیلی انداز فکر نے بیسویں صدی کے مغربی تھیٹر کے لئے بہت سی راہیں کھول دی تھیں۔ تاہم پلاٹ کے انتخاب پر ابھی کچھ قیود باقی تھیں۔ ڈراما نگار مخصوص تاریخی قصے کہانیوں سے پلاٹ حاصل کرنے پر مجبور تھا۔ یوری پیڈیز نے ان قیود کو توڑنے کی بہت کوششیں کیں۔ لیکن قرنہا قرن کی جامد روایات کو یک لخت نظرانداز کرنا بڑا دشوار کام تھا۔ یوری پیڈیز ڈرامے میں دو قسم کی تبدیلیوں کا خواہاں تھا۔ ایک تو کرداروں کو عمومی سطح پر لا کر حقیقت سے قریب تر کرنا، اور دوسرا ان کرداروں کے ذریعے واقعات کا فلسفیانہ اظہار۔ اس نے اپنی تمام تر کوشش ان تبدیلیوں کے لئے وقف کر دی۔ کورس اگرچہ تھیٹر کی ہی پیدائش تھا لیکن یوری پیڈیز نے اُسے بھی ڈرامے کے ارتقاء میں ایک رکاوٹ سمجھ کر نظرانداز کر دیا۔ یوں بھی کورس کا اصل پلاٹ سے بالواسطہ کوئی تعلق نہ ہوتا تھا۔ اور اسے تکنیک سے خارج کر دینے سے ڈرامے کے حرکت، عمل اور عروج پر کوئی ضرب نہ پڑتی تھی۔ کورس کی جگہ اس نے ڈرامے کے موقع محل کے مطابق چھوٹی چھوٹی خوبصورت نظموں کو رواج دیا۔ یہ نظمیں اپنی شعریت کے لحاظ سے بڑے اعلےٰ معیار کی حامل ہوتی تھیں۔ ڈراموں میں کورس کم کر دینے کے ساتھ ساتھ اس نے موسیقی کو بھی معیاری بنانے کے تجربے کئے جن میں وہ بہت کامیاب رہا۔ لیکن یوری پیڈیز کی اجتہادی کوشش نے اُس کے بیشتر ڈراموں کو محض غنائیوں اور مباحثوں کا مجموعہ بنا کر رکھ دیا۔ جس سے کردار نگاری متقابلتاً دب گئی۔ اس کی حتی الوسع کوشش تھی کہ قدیم قصے کہانیوں کو ڈرامے کی شکل میں پیش کرتے وقت تماشائیوں کو کوئی نیا زاویہ دیا جائے۔ اس نے اپنا نقطۂ نظر تماشائیوں تک پہنچانے کے لئے "پرولاگ" اور "ایپی لاگ" (ابتدائیہ اور اختتامیہ) کی بنا ڈالی۔ ڈراما شروع ہونے سے پہلے ایک آدمی سٹیج پر آتا اور مصنف کا نقطۂ نظر واضح کرتا اور بعدہٗ ڈراما کھیلا جاتا، لیکن اُن دنوں اس کے ڈرامے زیادہ پسند نہ کئے گئے۔ بحث مباحثے یونانی ڈراموں میں عام ہوتے ہیں لیکن یوری پیڈیز کے یہاں ان کی ناقابلِ برداشت حد تک بہتات ہے۔ اس نے سٹیج کو فلسفے کا کلاس روم بنا دیا تھا۔ علاوہ ازیں وہ اپنے معاشرے کے مروجہ نام نہاد اخلاق پر ڈرامے کے کرداروں کے ذریعے براہِ راست چوٹیں کرتا تھا۔ اس کا مذاق اڑاتا تھا۔ جس سے لوگ بدظن ہو گئے تھے۔ اس کے ڈراموں میں ایک اور نقص یہ تھا کہ وہ ماحول تو پیش کرتا تھا قدیم یونانی کہانیوں کا، اور کرداروں کے ذریعے طنز کرتا تھا پانچویں صدی قبل از مسیح کے یونانی معاشرے پر۔ چنانچہ وہ زمان و مکاں میں ہم آہنگی نہ پیدا کر سکا۔ اگر وہ اپنے عہد (۵ ویں صدی ق م) کے کسی واقعے پر ڈراما لکھ کر مروجہ اخلاقی و تہذیبی قدروں پر طنز کرتا تو اس کے ڈرامے ممکن ہے کامیاب ہو جاتے اور مقامی رنگ بھی قائم رہتا۔ لیکن دیومالائی کرداروں کی زبان سے پانچویں صدی ق م کے ایتھنز پر طنز کرنا بڑا غیر فطری اور غیر اتفاقی تھا۔

اس میں شک نہیں کہ ایتھنز کے باہر اس کے ڈرامے اور گیت بہت مقبول تھے۔ لیکن روایت سے بغاوت کے رجحان نے اُسے ڈایونی سس کے تھیٹر میں غیر مقبول بنا دیا۔ سقراط کی طرح اس کے دشمن تعداد میں بہت بڑھ گئے تھے۔ انہوں نے ایتھنز میں اس کی زندگی اجیرن کر دی تھی۔ اس کی طرح طرح سے تضحیک کی جاتی، اُس کے ڈراموں میں سے وہ حصے جن میں کسی اخلاقی قدر پر چوٹ کی جاتی تھی نکال کر لوگوں کے سامنے اس کے دشمن بغیر سیاق و سباق کے پڑھتے اور کہتے یہ ہے یوری پیڈیز کی اخلاق کے بارے میں رائے ہے۔ گلی کوچوں میں اُس کے خلاف کھڑا پراپیگنڈہ کیا جاتا۔ لیکن وہ اپنے آدرش پر قائم رہا۔ ۴۰۸ ق م میں اُسے مقدونیہ کے شاہ آرچیلس نے اپنے درباری حلقۂ ادب میں آنے کی دعوت دی۔ وہ ایتھنز کے لوگوں سے تنگ

آپکا تھا۔ چنانچہ اُس نے دعوت قبول کر لی۔ اور مقدونیہ چلا گیا۔ اس وقت اس کی عمر ۷۵ برس کے لگ بھگ تھی۔ وہاں پہنچ کر بھی اُس نے تین ڈرامے لکھے اور ۴۰۶ ق م میں مر گیا ـــــ اس کے مرنے کے فوراً بعد ایتھنز میں اُس کے ڈراموں کو پھر مقبولیت حاصل ہو گئی۔ اور اس کا ڈراما (Bacchae) اس سال کا بہترین ڈراما قرار دیا گیا۔ یہ ڈراما اس کی وفات کے بعد کھیلا گیا تھا۔ یوری پیڈیز نے تقریباً ۹۱ ڈرامے لکھے ہیں جن میں المیہ، طنزیہ اور طربیہ سبھی شامل ہیں۔

یوری پیڈیز نے سب سے پہلا ڈراما ۴۵۵ ق م میں سٹیج کیا تھا۔ اس نے اپنی ڈراما نگاری کے ابتدائی دور میں المیہ ڈراموں کی نسبت طنزیہ ڈرامے زیادہ لکھے ہیں۔ اِن دنوں سہ تمثیلی تکنیک کی پابندی تو کسی حد تک کی جاتی تھی لیکن یہ کوئی ضروری نہیں تھا کہ ہر سہ تمثیلی المیہ کے بعد ایک سٹیر[1] ضرور پیش کیا جائے۔ یہ چوتھا ڈراما کسی بھی موڈ کا حامل ہو سکتا تھا۔ یوری پیڈیز نے بھی مذکورہ تکنیک کی زیادہ سختی سے پابندی نہیں کی۔ کیونکہ ۴۳۸ ق م، میں اس نے سہ تمثیلی المیہ کے ساتھ جو ڈراما پیش کیا تھا اس میں مزاحیہ عنصر غالب ہے۔

”ہپولی ٹس“ یوری پیڈیز کا شاہکار المیہ تصور کیا جاتا ہے۔ یہ ۴۲۸ ق م میں پیش کیا گیا تھا۔ اور تمثیلی مقابلے میں اسے پہلا انعام ملا تھا۔ اِس ڈرامے کا موضوع ایفروڈائٹ اور آرٹی مس کا باہمی تضاد ہے۔ ایفروڈائٹ یونانی دیومالا میں محبت اور شہوانی جذبات کا سمبل ہے۔ اس دیوی کی طاقت بے پناہ بتائی جاتی ہے۔ آرٹی مس پاکیزگی اور طہارت کی دیوی متصور ہوتی ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ یہ ہے کہ ایتھنز کا بادشاہ تھی سیس کریٹ کی شہزادی فیڈرا سے شادی کرتا ہے۔ تھی سیس کا ایک نوجوان لڑکا اس کی پہلی بیوی کے بطن سے ہے۔ ہپولی ٹس، آرٹی مس دیوی کا سچا پجاری ہے۔ وہ عورت اور محبت میں قطعی دلچسپی نہیں لیتا۔ ایفروڈائٹ دیوی اس بات پر اُس سے سخت ناراض ہے۔ چنانچہ اُسے سزا دینا چاہتی ہے ـــ فیڈرا شادی کی کچھ مدت بعد اپنے سوتیلے بیٹے ہپولی ٹس کو دیکھتی ہے اور غیر ارادی طور پر اس کی محبت کا شکار ہو جاتی ہے۔ ہر وقت اس کی محبت میں گھلتی رہتی ہے لیکن شرم و حیا کے جذبات اُسے رازِ دل کہنے سے باز رکھتے ہیں۔ ہپولی ٹس فیڈرا کے اس جذبے سے بے خبر ہے۔ بالآخر جب فیڈرا اسی غم میں بیمار ہو جاتی ہے، تو وہ اپنی خادمہ پر تمام راز افشا کر دیتی ہے وہ اُسے بچانے کی خاطر ہپولی ٹس کو معاملے کی نوعیت سے آگاہ کرتی ہے۔ لیکن راز بتانے سے پہلے اُسے قسم دے دیتی ہے کہ وہ اور کسی سے یہ بات نہیں کہے گا۔ ہپولی ٹس آرٹی مس دیوی کا پرستار ہے۔ وہ سوتیلی ماں سے ایسی محبت کرنے کا تصور بھی نہیں کر سکتا ہے۔ چنانچہ وہ خادمہ کی بات سنتے ہی بھڑک اُٹھتا ہے۔ اور ساری صنفِ نازک کو نہایت حقارت آمیز الفاظ میں یاد کرتا ہے۔ اس کی خبر ملکہ فیڈرا تک پہنچ جاتی ہے۔ وہ مایوس ہو کر خودکشی کر لیتی ہے۔ مرنے سے پہلے ایک خط بادشاہ کے نام لکھتی ہے اُس میں اپنی خودکشی کی وجہ ہپولی ٹس کو قرار دیتی ہے کہ اس نے میری حکم عدولی کر کے میری تذلیل کی ہے۔ بادشاہ خط پڑھ کر ہپولی ٹس پر سخت ناراض ہوتا ہے اور اُسے جلا وطن کر دیتا ہے۔ ہپولی ٹس کو راستے میں تند و تیز طوفان گھیر لیتا ہے جو اس کے لئے جان لیوا ثابت ہوتا ہے۔ اسی اثنا میں آرٹی مس دیوی آکر بادشاہ کو واقعے کی اصل نوعیت سے آگاہ کر دیتی ہے۔ ہپولی ٹس کو جب بادشاہ کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ تو اس کی حالت بہت نازک ہوتی ہے۔ چونکہ خادمہ کے سامنے اس نے فیڈرا کی محبت کو راز رکھنے کی قسم کھائی تھی اس لئے واقعے کی تفصیل میں جانے سے تا دمِ آخر گریز کرتا ہے اور اپنی معصومیت کی قسم کھا کر دم توڑ دیتا ہے ـــ یوری پیڈیز اس ڈرامے میں بھی دیوی دیوتاؤں پر شدید طنز کرتا ہے۔ سارے ڈرامے میں یہی فضا پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسانی مسائل کا حل ڈھونڈا جا سکتا ہے لیکن دیوی دیوتاؤں کے احکام انسان کو جینے نہیں دیتے۔ یوری پیڈیز اس ڈرامے میں بڑا کامیاب رہا ہے۔ ”ہپولی ٹس“ صدیوں تک المیہ نگاروں کا آئیڈیل بنا رہا ہے اور کم و بیش ہر ڈراما نگار نے اس پلاٹ کو کسی نہ کسی طرح اپنایا ہے۔

[1] یونانِ قدیم کا ایک خاص ڈراما

یوری پیڈیز نے مقدونیہ جا کر جو ڈرامے لکھے اُن میں سے (Bacchae) سب سے زیادہ مقبول اور متنازعہ فی ڈراما تصور کیا جاتا ہے ناقدین فن نے اس ڈرامے پر بڑی لے دے کی ہے۔ بعضوں کا کہنا ہے کہ یوری پیڈیز اپنی عمر کے آخری دنوں میں بہت زیادہ رقیق القلب ہو گیا تھا۔ اس کی نظریاتی شدت میں کمی آگئی تھی۔ وہ ساری عمر دیوی دیوتاؤں کو گالیاں دیتا رہا تھا۔ لیکن یہ ڈراما لکھ کر اس نے تمام دیوتاؤں کو اُن کے سنگھاسن لوٹا دیئے ہیں۔ کچھ ناقدین کا کہنا ہے کہ یہ ڈراما اس نے شراب نوشی کی مذمت میں لکھا ہے۔ لیکن ڈرامے کا بغور مطالعہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ یہ دونوں رائیں قدرے عجلت میں دی گئی ہیں۔ کیونکہ ڈرامے کے اختتام پر آگیو دیوتاؤں کی عظمت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی یہی خواہش ظاہر کرتی ہے کہ کاش وہ دُور کسی ایسی جگہ چلی جائے جہاں بیکوس ایسے بھیانک دیوتا کی یاد نہ آسکے۔

دراصل یوری پیڈیز دیوتاؤں سے مُنکر نہیں تھا۔ وہ اپنے تماشائیوں کے اذہان میں یہ بات بٹھانا چاہتا تھا کہ جو واقعات آئے دن رونما ہوتے ہیں وہ ہمارے اپنے مخصوص حالات کی پیداوار ہوتے ہیں۔ دیوی دیوتاؤں کا ان سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اور اگر توہم پرستی کو ایمان بنا لیا جائے تو معاشرے کی اعلیٰ قدریں تباہ ہو جاتی ہیں۔ اس لحاظ سے یوری پیڈیز اپنے دَور کا سب سے زیادہ باشعور فن کار تھا۔ اس کے دوست احباب اُس سے اکثر پوچھتے تھے کہ وہ عملی سیاسیات سے کیوں گریز کرتا ہے۔ لیکن وہ ہر بار ٹال جاتا تھا۔ لیکن جب دوستوں کا اصرار بڑھا تو اُس کا جواب اپنے ڈرامے "اینٹی اوپ" میں ایک کردار کی زبان سے دیتے ہوئے کہتا ہے، "میں اپنے وطن کی خدمت اپنے آرٹ کے ذریعے بہتر طریق پر کر سکتا ہوں" وہ فن کا اور سیاست دان کو گڈمڈ کر کے آرٹ کی تذلیل نہیں کر سکتا تھا۔ اُس نے اپنے آرٹ کے ذریعے یونان کو خیال و فکر کی نئی راہیں سجھائی ہیں، اور یہی ایک سچے فن کار کا فرض منصبی ہے۔

یوری پیڈیز کے ساتھ ہی یونانی ٹریجڈی کا دَور ختم ہو جاتا ہے۔ پانچویں صدی کے دوسرے المیہ نگاروں کے لکھے ڈرامے محفوظ نہیں رہ سکے۔ اس لئے اُن کے بارے میں تاریخ خاموش ہے۔ یوری پیڈیز کے بعد اگیتھ آکیس اور ایگاتھون دو ڈراما نگاروں کے نام سننے میں ضرور آتے ہیں لیکن انہوں نے ڈراما نگاری کے فن میں کیا اضافہ کیا، کچھ پتہ نہیں چلتا۔ قیاس غالب ہے کہ دونوں ڈراما نگار اپنے پیش روں سے بہت متاثر تھے۔ ایگاتھون کے فن کو افلاطون نے بہت سراہا ہے۔ لیکن دیکھا جائے تو یوری پیڈیز کی زندگی میں ہی یونانی کامیڈی کا دَور شروع ہو چکا تھا۔ اس لئے بعد کے المیہ نگاروں کی تصانیف پر کسی نے توجہ نہ دی۔ "طربیہ" یونانیوں کے لئے ایک نئی چیز تھی۔ ایتھنز کے لوگ یوری پیڈیز کے مکتبِ فکر سے ایک حد تک تنگ آچکے تھے۔ وہ زندگی کے اُن گوشوں کو دیکھنا چاہتے تھے جن میں چہل پہل ہو۔ ارسٹوفینز زیرک نباض تھا اُس نے وقت سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے یونانیوں کے نئے مزاج کے مطابق طربیہ کو رواج دیا اور خاطر خواہ کامیابی حاصل کی۔ پھر بھی قدیم یونانی طربیہ میں وہ زندگی نہ پیدا ہو سکی جو اہلِ یونان کے مزاج سے مختص تھی۔

یونانی المیہ

"یونانی المیہ کی روح اس بات میں مضمر ہے کہ انسان اپنی طاقت سے بڑھ کر ایک اور طاقت کا مقابلہ کرتا ہے اور شکست کھاتا ہے اس بڑی طاقت کو قسمت کہہ لیجئے یا دیوتاؤں کی ہمہ گیر حکومت"

(بینزم)

عشرت رحمانی

اُردو ڈرامے کی ایک صدی

[اس مختصر مقالے کیلئے میں مستند مطبوعہ قدیم مقالات، غیر مطبوعہ نوٹ اور چند واقف کار بزرگوں کے سینہ بسینہ روایات کا ممنون ہوں]

میرے مضمون کا عنوان بہ ظاہر کچھ عجیب ہی سا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جن لوگوں کو اس حقیقت کا اندازہ ہے کہ دنیا بھر کے کسی ادب کی کوئی صنف اس کشاکش اور مابہ النزاع کیفیت میں نہ ہو گی جتنی اردو ڈراما نگاری اور اسٹیج کی تاریخ ہے۔ جن حضرات نے اس صنفِ ادب کی طرف توجہ فرمائی ہے ان میں سے اکثر نے تحقیق کی زحمت نہیں فرمائی۔ اردو ڈرامے کے منتشر اوراق کو یکجا کرنے کے بدلے کچھ زیادہ بکھیرنے کی کوشش کی ہے یا سنی سنائی پر اکتفا کر کے مستند حوالے کے بغیر صحیح کو غلط اور غلط کو صحیح بتانے پر دلیر ہو گئے ہیں۔ بات مختصر تھی مگر اس کو غلط فہمیوں نے کچھ کا کچھ بنا کے رکھ دیا۔ بعض بے خبروں نے غلط بیانیوں سے کام لیا اور چند باخبر اصحاب نے تحقیق کی جگہ منطقی دلائل سے بتنگڑ بنا کر الجھا دیا۔ میرے سامنے اب تک کے جو شائع شدہ مقالات اور چند کتابیں اس صنف پر موجود ہیں۔ ان کے مطالعہ کے بعد میں بلا خوفِ تردید کہہ سکتا ہوں کہ تا بیں سب کی سب غلطیوں کا طومار اور مضامین میں سے صرف محترمی علامہ عبداللہ یوسف علی کا مقالہ کسی حد تک معقول معلومات کا مجموعہ ہے۔ اور یا محبِ مکرم سید امتیاز علی تاج نے محققانہ کاوش سے کام لے کر چند ایک مستند مضامین تحریر کئے ہیں اور بس!

چند سال ہوئے ہندوستان سے انگریزی میں ایک مختصر کتابچہ "انڈین تھیٹر" شائع ہوا ہے۔ اس کے مصنف ملک راج آنند ہیں۔ انہوں نے تو ایک خاص مقصد اور نظریہ کے ماتحت دانستہ طور پر ہندوستانی خصوصاً اردو ڈراما نگاری اور تھیٹر کی تاریخ کو مسخ کرنے کی کوشش کی ہے اور نہایت لغو اور بے سروپا باتیں بیان کر کے فیصلہ کر دیا ہے کہ اس برصغیر میں ڈرامے اور تھیٹر کی کوئی تاریخ ہی نہیں۔ سنسکرت ڈرامے کا عروج ختم ہونے کے سالہا سال بعد اگر اس صنف میں کسی نے کچھ کیا تو وہ بیسویں صدی کے وسط میں ترقی پسند ڈراما نگاروں کی مساعی کے ذریعہ "عوامی تھیٹر" کا کمال ہے۔ ملک راج صاحب کے مطمحِ نظر واضح ہو جانے کے بعد ہر صاحبِ نظر ان کی اس سعیِ لاحاصل کی اہمیت بخوبی سمجھ سکتا ہے۔ لیکن سب سے زیادہ تعجب اور افسوس اس وقت ہوتا ہے جب مکرمی محمد حسن عسکری کا ایک مختصر مقالہ رسالہ "ماہِ نو" کے استقلال نمبر (اگست ۱۹۵۴ء) میں ہماری نظر سے گزرتا ہے جس کا عنوان ہے۔

"ہمارے یہاں ڈراما کیوں نہیں؟" — سب سے پہلے تو یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ "ہمارے یہاں —— " سے میرے فاضل دوست کی کیا مراد ہے؟ آیا پاکستان؟ یا کل برصغیر پاک و ہند؟ کیونکہ ایک جگہ ان کا یہ فرمانا کہ "۱۸۵۷ء کے بعد ہمارے ادب میں صاف گوئی نے فروغ پایا۔ برصغیر پاکستان و ہند کے کل اردو ادب کی وسعتوں کی طرف ... اشارہ ہے۔ بہر حال اس مضمون کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ عسکری صاحب نے اردو ڈرامے کی تاریخ یا فن سے کم بحث کی ہے۔ کچھ منطق و فلسفہ کے مسائل زیادہ سمجھائے ہیں۔ ڈرامے کے بارے میں بھی بعض خوشنما باتیں کہی ہیں۔ لیکن اس کا —— نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اصل موضوع "ہمارے یہاں" کی بحث سے ہٹ کر چند مغربی مصنفین کے نظریاتی دائرہ میں الجھ گیا ہے اور آخر میں بلا دلیل و سند ارشاد ہے کہ اردو میں ڈرامے کا کہیں وجود نہیں۔ —— یہ حقیقت سے ایسا انکار ہے جیسے رات کے وقت رات کے وجود سے نفی۔ پھر ایک جگہ یہ بھی

کہا گیا ہے کہ "اردو ڈرامے کی ترقی کے اسباب مفقود ہیں" اس کا مطلب یہ ہوا کہ ڈراما موجود ہے اس کی ترقی مفقود ہے، ساتھ ہی یہ بھی فرماتے ہیں "کہ ہمارے یہاں ڈرامائی احساس ہی نہیں" تھا "بہر حال ایک ذمہ دار اور باخبر ادیب و نقاد کے قلم سے اس قسم کا مقالہ قابلِ قبول نہیں۔

یہ سوال کہ "اردو ادب میں ڈراما کیوں نہیں؟" پیدا ہی نہیں ہوتا جبکہ ہماری ایکٹریس کی مکمل تاریخ اس حقیقت کی شاہد ہے کہ ہمارے ادب میں ڈراما اپنے تمام لوازم و کمالات اور جملہ ساز و سامان کے ساتھ موجود تھا۔ ہم نے اپنی تاریخ کو محفوظ نہ رکھا اور اسلاف کے کارناموں کو ضائع کر کے اپنی بے خبری اور بے بضاعتی کا ثبوت فراہم کیا تو یہ ہماری غفلت ہے۔ یا ہمارے اکثر ادیبوں نے ڈرامے کی طرف توجہ نہ کی تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان قدیم و جدید اربابِ قلم حضرات کی مساعیٔ حسنہ کو بھی ہم رد کر دینے کے حقدار ہیں جنہوں نے اپنی عمرِ عزیز کا بڑا حصہ اس گلزار کی آبیاری میں صرف کی۔

البتہ ہمارے ڈرامے کا "حال" ابتر ہے۔ اور اس کی متعدد وجوہ ہیں۔ عسکری صاحب نے اپنے محولہ بالا مقالہ میں فرمایا ہے کہ "ہمارے ڈرامے کو اسٹیج کی غیر موجودگی نے نہیں مارا، ہم خود اپنی ہستی کو اسٹیج سمجھنے کی ہمت نہیں رکھتے۔ ہماری پبلک اس فن سے بے نیاز ہو یا نہ ہو ہم خود اپنے آپ سے گھبراتے ہیں ———" اس مغربی قول کو نقل کرتے ہوئے فاضل نقاد ڈراما اور اسٹیج کی نسبت ایک دوسرے مغربی قول کو نظر انداز کر گئے کہ "تھیٹر کا پہلا لازمہ ڈراما ہے اور دوسرے" لفظوں میں اسٹیج اور ڈراما لازم و ملزوم ہیں۔ اور اس لئے یہ امر مسلّم ہے کہ بڑے سے بڑے ملک کے جاندار ادب میں کہیں بھی یہ ثابت نہیں کیا جا سکتا کہ اسٹیج کے بغیر ڈراما زندہ رہا ہو اگر ہم اپنی ہستی کو اسٹیج سمجھنے کے اہل ہو بھی جائیں تو کتنی ہستیاں ایسی ہو سکتی ہیں جو ڈراما پبلک کے سامنے پیش کئے بغیر محض قلم کی ہمت اور ذاتی بل بوتے پر اس فن کو زندہ رکھ سکیں گے اور پھر اس کے کیا امکانات ہیں؟ کہنے کو ایسی باتیں بہت بھلی معلوم ہوتی ہیں مگر ڈراما نام ہے عمل کا، محض تصورات اور دلائل کے بل پر ڈرامے کی زندگی اور ترقی ممکن نہیں! بہرصورت یہ موضوع ایک الگ بحث کا طالب ہے۔ یہاں اجمالی طور پر تمہیدی بحث میں یہ چند نکات شامل ہو گئے ہیں۔ بات اردو ڈرامے اور اسٹیج کی تاریخ کی ہے۔ اس لئے اصل موضوع کی طرف گریز مناسب ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہم نے زندہ قوموں کے زندہ ادب کی طرح سنجیدگی سے اپنے ڈرامے کے فن کو زندہ سلامت رکھنے کی کوئی سعی نہیں کی۔ اور یہی سبب ہے کہ آج اردو ڈرامے کا تذکرہ کرتے ہوئے صرف ماضی کے ذکر پر اکتفا کی جا سکتی ہے جبکہ اردو ڈرامے کے شاندار ماضی کا نہ کوئی حال ہے اور نہ مستقبل۔ دنیا میں کہیں بھی ڈرامے کی ایسی عجیب و غریب حالت دیکھنے میں نہیں آتی جو ہماری ہے اگر اس حالت کا مبالغہ کئے بغیر یوں تجزیہ کیا جائے تو نامناسب نہ ہو گا کہ اردو ڈرامے کی حالت "غریب" زیادہ ہے "عجیب" بالکل نہیں اس کا سب سے بڑا سبب یقیناً اسٹیج اور تھیٹر کی غیر موجودگی ہے۔ کیونکہ ڈراما صرف پڑھنے کی چیز نہیں یہ آرٹ زندگی کی ایک سچی نقالی ہے۔ اس لئے اس کی زندگی کا دار و مدار پوری طرح نقل و حرکت پر ہے یعنی ڈرامے کی برکت اسٹیج اور تھیٹر کی تمثیلی حرکت ہی سے ہے یہی سبب ہے کہ اگر موجودہ زمانہ میں چند ادیبوں نے ڈرامے لکھے اور وہ شائع ہوئے بھی تو قالبِ بے جان ہو کر رہ گئے۔ یا ریڈیو کے لئے نثری ڈرامے لکھے جاتے ہیں تو ان کی دنیا ہی الگ ہے۔ لہٰذا زندہ فن کی حیثیت سے ڈرامے نے کوئی درجہ حاصل نہ کیا۔ شائد اس کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ ڈرامے کی کوئی مکمل اور مصدقہ تاریخ اب تک مرتب نہیں ہوئی اور یہ پاکستان ہی پر موقوف نہیں۔ بلکہ برصغیر پاکستان و ہند میں کہیں بھی اردو ڈراما کی مستند و مبسوط تاریخ نہیں ملتی۔ لے دے کے ایک مشہور کتاب وہ بھی برائے نام ہے۔ "ناٹک ساگر" جو غیر مستند اور بے سروپا کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ یہ تاریخ اعتبار سے نہایت ناقص اور نامکمل ہے۔ مختلف روایات صحیحہ سے یہ ثابت کیا گیا ہے کہ کالیداس کے سنسکرت ناٹک "شکنتلا" کا ترجمہ اردو ڈراما اور اسٹیج کی تاریخ میں سنگِ بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے بارے میں ایک بیان ہے۔ کہ "فرخ سیر" کے عہد میں اس کے درباری شاعر نواز نے اس کا ترجمہ فارسی میں کیا اور دوسری روایت ظاہر کرتی ہے کہ یہ ترجمہ مروجہ اردو میں تھا۔ درحقیقت یہ دونوں بیان

خدا ہیں۔ مذید ترجمہ فارسی میں کیا گیا اور نہ اُس وقت اردو کسی شکل میں رائج ہی تھی۔ اصل میں اس ترجمہ کی زبان برج بھاشا ہے غالباً مروجہ اردو کے ذکر نے یہ غلط فہمی پیدا کی ہے کہ شکنتلا اردو کا پہلا ڈراما ہے۔ پھر عرصہ دراز بعد ۱۸۰۱ء میں فورٹ ولیم کالج کے زیر اہتمام اس ڈرامے کا اردو ترجمہ سید کاظم علی جوان نے کیا لیکن ڈرامائی انداز میں نہیں۔ قصہ کے پیرایہ میں ہے جس میں چند کبت اور دوہے شامل ہیں۔

اردو اسٹیج کے آغاز میں جن ڈرامائی سرگرمیوں کا سب سے پہلے ذکر آتا ہے ان میں نوٹنکی، سنگیت، جنگ نامہ، بھانڈوں کی نقل، کٹھ پتلیوں کا تماشہ اہم ہیں جو صوبہ جات متحدہ اور دوآبہ وسط ہند سے شروع ہو کر شمالی ہند پنجاب تک میں پھیل گئے اور یاترا، میلا، نیا اور گھانو ٹھوانی بنگال میں رائج ہوئے۔ رفتہ رفتہ انہی کی ترقی نے باقاعدہ ناٹک اور تھیٹر کی شکل اختیار کی۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ سنسکرت اور ہندی ڈرامے کے خاتمے کے بعد اردو تھیٹر کی ابتداء سے پہلے رقص و سرود کی محفلوں کے ساتھ ہندوستان کے اطراف و جوانب میں عموماً اور اودھ میں خصوصاً پہلے نوٹنکی کی گرم بازاری نظر آئی جس کی تصنیف اور تمثیل دونوں کے انداز میں عہد بعہد ترقی کی شکلیں نمایاں ہوتی گئیں۔ رفتہ رفتہ اس کی پرواز سنگیت ناٹک کی شکل اختیار کرتی گئی۔ قصہ میں پلاٹ اور اداکاری وغیرہ شامل ہونے لگی۔ گو پیش کش کے طریقوں میں باضابطہ اسٹیج کا رنگ نہ تھا تاہم ایک دو پردے مختصر ساز و سامان، لباس اور بہروپ میں ترقی کے آثار نمایاں تھے۔ پہلے زنانہ کردار بھی لڑکے ادا کرتے۔ آگے چل کر لڑکوں کی جگہ زنانہ پارٹ عورتیں ادا کرتیں۔ نوٹنکی کھیلنے والی منڈلیاں گاؤں گاؤں اور چھوٹے چھوٹے قصبوں میں گشت کرتیں، جہاں میلوں ٹھیلوں اور شادی بیاہ کے موقعوں پر مناسب اُجرت وصول کر کے کھیل دکھاتیں اور چھوٹے شہروں میں بھی دورے کرتی نکل آتیں۔ یو۔پی اور بندیل کھنڈ وغیرہ میں نوٹنکی کی بڑی بڑی جماعتیں تھیں۔ پنجاب تک موجود ہیں۔ ان میں سے کئی منڈلیاں ترقی کر کے ناٹک کمپنیوں کی شکل میں بھی تبدیل ہوئیں۔ اور انہوں نے دور دور نام پیدا کیا۔ نوٹنکی اور سنگیت کی ترقی یافتہ صورت عوامی تھیٹر کی تشکیل تھی۔ اس کے لئے نثر و نظم دونوں میں آسان اور عام فہم مروجہ زبان اُردو میں ناٹک لکھے جانے لگے۔ نوٹنکی کے ساتھ ساتھ کٹھ پتلیوں کا تماشہ اور بھانڈوں کی نقالی کی محفلیں بھی جاری تھیں جو مختلف علاقوں میں پھیلی ہوئی تھیں ——— پنجاب میں نوٹنکی کا رواج ہوا اور وہاں پنجابی زبان کے سنگیت ہیر رانجھا، سوہنی مہینوال، سسی پنوں وغیرہ کھیلے جاتے۔ اسی طرح جنگ ناموں کا بھی چرچا ہوا۔

واجد علی شاہی دور میں بھانڈوں کے مشہور و باکمال طائفے زیادہ تر لکھنؤ اور اس کے اضلاع میں دور دور سے آ کر آباد ہو گئے تھے۔ کشمیری بھانڈوں کے طائفے ان میں خاص طور پر اپنے کمالات کے مظاہرے بڑی شان و اہتمام سے کرتے۔ نقالی کا یہ مظاہرہ گو باقاعدہ ڈرامائی انداز میں نہ ہوتا۔ لیکن بہروپ اور اداکاری کے لحاظ سے اس کو فن ڈراما کی ایک شاخ ضرور قرار دیا جا سکتا ہے جو نقلیں پیش کی جاتیں۔ ان میں کوئی مکمل پلاٹ یا قصہ نہ ہوتا، چند من گھڑت واقعات لے کر اُن کو ڈرامائی انداز میں پیش کرتے۔ ان نقلوں کا سب سے بڑا کمال یہ تھا۔ کہ وہ لوگ فی البدیہہ بولنا اور بہروپ بھر کر برجستہ مکالمے ادا کرنا شروع کر دیتے۔ جس میں کسی قسم کی جھجک نہ ہوتی اور بلا تصنع اس طرح ادا ہوتے جیسے وہ گھڑے ہوئے افسانچے باقاعدہ تیار کر کے پیش کئے جا رہے ہوں۔ اس میں زنانہ کردار خوش رو نوجوان لڑکے ہی ادا کرتے۔ جو اس مقصد کے لئے بچپن سے سدھائے جاتے اور ان کی لمبی لمبی چوٹیاں رکھ کر زنانہ شکل بنائی جاتی۔ ان کو ابتدا سے رقص و سرود کی تعلیم دی جاتی۔

نقالوں کے طائفوں کے ساتھ ساتھ ڈومنیوں کے طائفے ہوتے۔ بھانڈ مردانہ محفلوں میں اور ڈومنیاں زنانہ مجالس میں گانے بجانے کے ساتھ نقالی کے کمال دکھاتیں۔ نقلوں میں جس طرح مرد بھانڈ زنانہ بہروپ اختیار کرتے۔ اسی طرح ڈومنیاں مردانہ نقل کے لئے اپنے طائفہ کی جسیم اور توانا عورتوں کو چن کر تیار کرتیں۔ نقالی کا مظاہرہ عام طور پر سلطان کے علاوہ امراء کے درباروں اور خوشحال گھرانوں کی محفلوں میں رائج تھا۔ شادی بیاہ اور دوسرے خوشی کے مواقع پر بھی اسی قسم کی محفلیں آراستہ ہوتیں۔ اور شمالی ہند، ممالک متحدہ آگرہ و اودھ اور صوبہ متوسط، بہار وغیرہ میں ان کا چرچا عام تھا۔ جو امتداد زمانہ کے ساتھ کم ہوتا گیا

لیکن کسی نہ کسی شکل میں اب تک جاری ہے۔ بھانڈوں اور ڈومنیوں کے طائفوں کے علاوہ ایک گروہ ہیجڑوں کا بھی تھا۔ یہ بھی رقص و سرود کے ساتھ نقالی کے اور اسی طرح اپنے کمالات دکھاتے۔ یہ تو عیش و نشاط کی محفلوں کی نقالی کا انداز تھا۔ فنِ ڈراما کی بنیادی سرگرمیوں کے سلسلہ میں چند شاخیں مذہبی منظومات کی بھی ہیں۔ ان کو فنِ ڈراما کے بنیادی تذکرے میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے مظاہرے اپنے اپنے رنگ میں خاص خاص مواقع پر ہوا کرتے۔ ڈرامے کی ترقی میں ان کا بڑا حصہ ہے۔ جو اپنی تاریخی قدامت کے ساتھ ساتھ اب تک رائج ہیں۔

ہندوؤں میں رام لیلا اور راس لیلا کا انداز ہے۔ رام لیلا رام چندر جی کے بن باس اور رامائن کے مخصوص ابواب "رام و سیتا کی داستان پر مبنی ہے۔ جو خاص طور پر دسہرے کے موقع پر ملک کے گوشہ گوشہ میں رچائی جاتی۔ بنگال میں اسی کو یاترا کہتے ہیں۔ اور قدیم بنگالی ناٹک میں اس انداز کو اختیار کرکے سفری ناٹک کا نام یاترا رکھا گیا۔ شروع میں "یاترا" کا انداز مذہبی تھا۔ بعد میں سماجی رنگ اختیار کر گیا۔ اسی طرح راس لیلا میں کرشن جی کی زندگی اور مہابھارت کے متعلقہ واقعات پر مبنی تمثیلیں پیش کی جاتیں۔ جس کو بنگال میں "لیلا" یعنی "میلا" کہا جاتا۔ مسلمانوں میں اس قبیل کی پیشکش شاہنامہ اور جنگ نامہ کے نام سے موسوم ہوئی۔ جس میں مسلمان بادشاہوں اور غازیوں کی زندگی سے ماخوذ واقعات، نظم میں پیش کئے جاتے۔ لیکن چونکہ مسلمان اپنے مذہبی بزرگوں کو متشخص کرکے پیش کرنا گوارا نہیں کرتے اس لئے جنگ نامہ کو منظوم داستان سرائی کا درجہ تو دیا جا سکتا ہے۔ مگر اس میں بہروپ کا انداز نہیں تھا۔ محض اس کی ادائگی میں ڈرامائیت ہوتی۔ اس کو ڈرامائی نظم خوانی کہا جا سکتا ہے اور اسی طرح محرم کی مجالس میں مرثیہ خوانی ——— سوز خوانی اور نوحہ خوانی (نظم) اور نثر خوانی (نثرِ مرصع و مسجع) شامل ہے۔ ان سب اصناف کی قدامت مسلم ہے اور ان میں سے ہر ایک اپنی جگہ علیحدہ انداز کی آئینہ دار اور مخصوص صنف شمار کی جاتی ہے۔

نثر خوانی } میدانِ کربلا اور مظلومانِ کربلا کی مجاہدانہ سرفروشیوں اور مصائب و مظالم کی داستانیں نثر میں ڈرامائی انداز میں پیش کی جاتیں۔ یہ صنف نثر خوانی یا نثاری کہلاتی

گھانٹو خوانی } اور اس کے پڑھنے والے کو نثار کہتے۔ جو اس فن میں خاص مہارت حاصل کرتے یہ مشکل کام تھا۔ اور اس کے ماہرین کی تعداد بھی بہت کم تھی۔ اب شاذ و نادر خال ہی ہو۔ اس کے علاوہ مرثیہ خوانی کا انداز زیادہ عام تھا۔ مرثیہ کی تحت اللفظ ادائگی میں ڈرامائی کیفیت بہت زیادہ ہے۔ کربلا کے واقعات ترنم سے بھی ادا کئے جاتے ہیں۔ یہ سوز خوانی اور نوحہ خوانی کا عام رنگ ہے۔ اسی زمانے میں مشرقی بنگال میں بھی مسلمانوں نے راس لیلا اور یاترا کے جواب میں اردو میں گھانٹو خوانی اور میلا شروع کی۔ اس کے موجد وہ اردو داں اصحاب تھے جو بنگلہ زبان سے نابلد تھے۔ اس سے بنگال میں اردو دانی کی قدرت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ یہ تقریباً گیارہویں صدی ہجری سے پہلے کی چیز ہے۔ ۱۲۲۷ھ میں بازار آغا صادق کے بانی مرزا صادق کے منشی نے اپنی کتاب مجموعۃ الانشاء میں گھانٹو خوانی کا ذکر اس طرح کیا ہے: "گھانٹو خوانی میں نے نہیں دیکھی لیکن چرچا ضرور سنا ہے اور آج شہر میں اس کے جاننے والے برائے نام ہیں۔ بلکہ موجودہ نسل اس کی ہیئت سے بھی واقف نہیں رہ گئی تھی۔ البتہ اضلاع میمن سنگھ اور سلہٹ میں اس کا چرچا کچھ کچھ موجود ہے معلوم نہیں یہ شوق کہاں سے آیا۔ اور یہ لوگ اس کے معنی کیا ہیں کہ جہاں تک معلوم ہے۔ اس کی صورت کہ ائی یہ ہوتی تھی کہ کسی خوبصورت چھوکرے کو گانے ناچنے کی تعلیم دیتے۔ ٹھمری اور غزلیں یاد کرائی جائیں۔ گانے اساتذہ کے بھی ہوتے اور مقامی شاعروں کے بھی۔ اس شوق میں زیادہ تر مسلمان مبتلا تھے۔ اور اکثر محلے والوں میں حریفانہ مقابلہ رہتا پہلے کوئی خوش مند شخص ایک چھوکرے کو اپنے کاندھے پر بٹھا لیتا۔ ساتھ بڑا مجمع ہوتا جو ڈھول بجاتا اور دوہا۔ دھوم لئے ہوتے چھوکرا جسے عورتوں کا لباس اور زیور پہنایا جاتا گانا اور ساتھ ناچتا جاتا۔ یہ ابتدا تھی۔ پھر مقابل والا چھوکرا اس کا جواب دیتا۔ پھر دونوں چھوکرے زمین پر اتار دیئے جاتے اور ان کے ناچ ہوتے۔ تماشائی چوگرد جمع ہوتے اور تعریف کے پل باندھتے۔

اسی طرح نوحہ و مرثیہ خوانی کی جگہ بنگال میں "زاری گان" کا رواج تھا۔ جس میں یوسف زلیخا "حضرت ایوب اور کربلا کے واقعات نظم کئے جاتے اور نوحہ یا مرثیہ کی طرح پڑھے جاتے۔

بعد میں اس میلا کو مسلمانوں نے "میلا" کے نام سے اپنانا شروع کیا۔ اور اودھ میں جب اندر سبھا کا دور آیا۔ اس کو بھی میلا کے رنگ میں پیش کیا جانے لگا۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے۔ کہ سارے ملک میں بیک وقت یکساں طور پر ابتدائی نقالی اور تمثیل و اداکاری کا رجحان تھا غرض یہ تمام اصناف اپنے مخصوص و مقبول رنگ میں کسی نہ کسی حیثیت سے فن ڈراما کے آغاز و فروغ میں مدد و معاون ثابت ہوئیں۔

واجد علی شاہی دور اپنے عروج میں فنونِ لطیفہ کے احیاء فروغ کا دور تھا۔ جہاں دوسرے علوم اور فنون و ادب کی ترقی عمل میں آئی۔ رقص و نغمہ اور اداکاری تمثیل کی طرف بھی خاص توجہ کی گئی۔

سب سے پہلے سلطان عالم نے اپنی ایک عشقیہ مثنوی "افسانۂ عشق" کو منظوم ناٹک کی شکل میں مرتب کیا۔ جس کا انداز اوپرا یا دھن کا تھا۔ اور جس کا حوالہ شرح اندر سبھا امانت میں ملتا ہے۔ یہ تمثیل اب نایاب ہے۔ اس لئے اس کا کوئی اندازہ نہیں ہو سکا۔ شاید یہ نسخہ برٹش میوزیم میں کہیں محفوظ ہو لیکن یہی وہ ڈرامائی تشکیل تھی جس کو اردو ڈراما کا پہلا نقش کہہ سکتے ہیں۔

افسانۂ عشق

مثنوی افسانۂ عشق سلطان عالم کی وہ تصنیف ہے جس کا نوادر میں شمار ہے۔ اور ڈرامے کی تاریخ سے اس کا خاص تعلق ہے۔ اس کے سنِ تصنیف و طباعت کا حال نہیں معلوم ہو سکا ہے۔ اس مثنوی کو سلطان نے سب سے پہلے منظوم ناٹک کی صورت میں ترتیب دیا۔ اس مثنوی کے چند نادر نسخے مطبوعہ بعض خاص کتاب خانوں میں محفوظ ہیں۔ یہ مثنوی مطبع سلطانی لکھنؤ میں سید علی کے زیر اہتمام طبع ہوئی۔ یہ مطبع سلطنت اودھ کی ملکیت تھا۔ کتاب کی ضخامت ۳۰۱ صفحات۔ سائز ۱۸×۲۲ اور ہر صفحہ میں ۱۲ سطور ہیں اس زمانہ کی عام مروجہ مثنوی کے انداز میں ایک عشقیہ داستان ہے۔ مشتے نمونہ از خروارے چند اشعار یہاں درج کئے جاتے ہیں۔ ؎

کروں حمد اللہ میں تر زباں — اُسی کی ہے توصیف میں ہر زباں
نہ کیوں حمد پہ ہو ثنائے شوق — کہ ہے موجزن دل میں دریائے شوق
یہ فرماتا ہے کردگارِ غفور — جو پیدا نہ کرتا میں احمد کا نور
تو کرتا نہ خلق آسمان و زمیں — نہ دوزخ نہ جنت نہ دنیا نہ دیں
مناسب نہیں ہے کہ بھیجیں مدام — ہزاروں درود اس پہ لاکھوں سلام
علیؑ ولی شاہ دلدل سوار — امام زمن خاصۂ کردگار
دلاور بہادر سخی خوش خصال ! — وصیِ نبی عاشقِ ذوالجلال !
عجب ہیں سخن کے یہ نقش و نگار — کہ نقاش کو دیکھتے ہیں پا مدار!
ہمیشہ جو ہے زینتِ انجمن — سخن ہے سخن سے سخن ہے سخن
غرض میرے دل میں یہ آیا خیال — کہ کچھ شعر موزوں کروں حسبِ حال

اُنہیں روزوں اک امر ایسا ہوا — کہ دل پر محبت کا صدمہ ہوا
ہوا ٹکڑے ٹکڑے دلِ ناصبور — یہ شیشہ ہوا سنگِ اُلفت سے چور
اُسی دھن میں یہ قصہ کہنے لگا! — جگر خون ہو ہو کے بہنے لگا
جب اس مثنوی کو کیا صبح و شام — ہوئی پندرہ دن میں آخر تمام

کہے جو کوئی سیر نظم ایک بار — دعا کا ہیں اس سے بدل امیدوار
عجب اس کا کیا گر سکے بار ہوں — وہ غفار ہے میں گنہگار ہوں!

رہس۔

اس قدیم نادر مثنوی کی زبان سلیس و شستہ اور اندازِ بیان مروجہ مثنویوں کی طرز کا ہے۔ افسوس ہے کہ سلطان کی دوسری تصانیف کی طرح یہ بھی منظرِ عام پر نہ آسکی۔ اور چند مخصوص کتاب خانوں کے عجائبات میں شامل ہو کر سات پردوں میں بند رہ گئی۔

اس کے بعد راس لیلا اور کرشن لیلا کی طرز پر سلطان نے رقص و نغمہ کو ڈرامائی رنگ میں مرتب کر کے خاص اہتمام و شان سے پیش کیا۔ ان کو رہس کے نام سے موسوم کیا گیا۔ ان میں مرد اور عورت ناچنے گانے والے مختلف روپ میں زرکار لباس زیب تن کر کے سلطان کے حسب ہدایت اپنے کمالات دکھاتے۔ اور اکثر رادھا و کنھیا کے انداز کے رقص پیش کرتے۔ ایسے رہس کی تعداد ابتدا میں بائیس تھی۔ جن کے الگ الگ نام تھے۔ مگر باقاعدہ تمثیل سے ان کا کوئی تعلق نہ تھا۔ اُن پر لاکھوں روپے صرف کئے گئے۔

ان ہی میں سے دو رہس کرشن کنھیا اور رادھا کی مختصر کہانی پر مبنی بھی ہے۔ ان دونوں رہس کے بارے میں اندازہ ہوتا ہے کہ یہ منظوم ڈراما اور اوپیرا کی تعمیری کوشش ہے جو اُردو کو نصیب ہوئی ہے پہلا "افسانۂ عشق" ہے۔ اور دوسرا ترقی یافتہ نمونہ "اندر سبھا" جس کا تفصیلی تذکرہ آئندہ ہو گا۔ تاریخ شاہد ہے کہ اُردو ادب کی ہر صنف کا آغاز نظم سے ہوا۔ اسی طرح اردو ڈرامے کا نظم سے شروع ہونا بے جا نہ تھا۔

"افسانۂ عشق" کو اردو ڈرامے کا اولین نقش "مانتے ہوئے بھی یہ کہنا پڑتا ہے۔ کہ یہ محض شاہی محلات کی زینت بنا رہا۔ اور عوام کو اس تک اور اس کو عوام تک رسائی کا کوئی موقع نہ ملا۔ اور اسی طرح ابتدا سے آخر تک سلطان جانِ عالم نے یکے بعد دیگرے جو "رہس" تصنیف و تمثیل کئے۔ وہ بھی بزم شاہی تک محدود رہے۔ یہ امر سراسر غلط ہے کہ بادشاہ نے خود بھی کسی تمثیل میں کرشن کنھیا کا پارٹ کیا۔ البتہ ہدایت کاری اور اہتمام میں بنفسِ نفیس حصہ لیا۔ بیگمات شاہی کے بارے میں بھی یہ غلط بیانی کی گئی ہے۔ کہ انہوں نے ان تماشوں میں رادھا اور پریوں کے روپ اختیار کئے۔ غالباً اس غلط فہمی کی بنا یہ ہے کہ شاہی دربار کی رقاصائیں پری محل، عشرت محل، حور محل وغیرہ کے خطابات سے سرفراز تھیں۔ چنانچہ غیر ملکی مورخین نے سلطان کو عیش کوش و عشرت پسند مشہور کر کے جہاں اور بہت سے سامان ان کی رسوائی و بدنامی کے کئے۔ ان خطابات اور ناموں سے فائدہ اٹھا کر محلات و بیگمات شاہی کی اداکاری کا بھی حیلہ اور غلط بیانی کا پہلو بآسانی اختیار کر لیا۔ ورنہ تاریخ شاہد ہے کہ سلطان نے ادبیات، علوم و فنون کے احیاء و عروج کے لئے جو مساعی و مصارف گوارا کئے وہ محض ادبی و فنی حیثیت سے تھے۔ جن ناچنے والی عورتوں کو محلات میں فنی سرگرمیوں کی غرض سے ملازم رکھا گیا تھا۔ ان کے بارے میں سلطان نے خود نوشت حالات° میں اظہارِ افسوس کیا ہے۔ اور بیگمات سے شکایت بھی کی ہے کہ "ہم نے ان کو جن فنکار استادوں کی نگرانی میں دیا تھا۔ اور امید رکھتے تھے کہ وہ انہیں فن کی تعلیم دیں وہ عورتیں نشۂ شباب میں مدہوش ہو کر فن کی طرف کم راغب ہیں۔ اور عیش پرستی و آوارگی کی جانب زیادہ مائل نظر آتی ہیں"۔ اس سے ظاہر ہے کہ اگر سلطان کا منشا عیاشی اور تماش بینی ہوتا تو ان عورتوں کی غیر سنجیدہ حرکات کو نازیبا کیوں سمجھتے پھر اسی کتاب میں بعض ممنوعات و غیر شرعی باتوں کا ذکر کر کے نہایت سنجیدگی سے ان پر سرزنش کی ہے۔"

اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اگر غیر ملکی جبر و استبداد کا شکنجہ نہ ہوتا اور رسوائی کے سامان نہ پیدا کئے جاتے۔ تو سلطان کا التفات فنونِ لطیفہ خصوصاً

° کتاب "بنی" خود نوشت تذکرہ سلطان واجد علی شاہ خلد آشیاں۔

اردو ڈرامے کو اپنے عہد ہی میں نام عروج پر پہنچا دیا۔ شاہی دربار کی نقالی اور رہس کی ابتدائی غنائیہ تشکیل اور رقص و سرود کی مجالس میں امراء و دربار تماشائیوں کی حیثیت سے شریک ہوتے رہتے اس لئے خواص کی زبانی اس کے چرچے عام ہوئے۔ نوٹنکیاں اپنے اپنے رنگ میں نئے روپ دکھا رہی تھیں۔ عوام میں بھی ان محرکات سے اردو ڈراما کی تشکیل کا شوق پیدا ہوا۔ چنانچہ اس عہد کے مشہور استاد سید آغا حسن امانت لکھنوی سے ان کے چند احباب نے فرمائش کی کہ وہ بھی رہس کے انداز کی کوئی چیز تصنیف کریں۔ جس کو عوام میں تمثیل کیا جا سکے۔ چنانچہ امانت نے اپنے دوست سید عابد حسین عبادت لکھنوی کی تحریک پر ایک منظوم ناٹک اندر سبھا ۱۲۶۸ھ میں تصنیف کر ڈالا۔ جس کا رنگ اُن کی اپنی تصنیف "واسوخت امانت" کی پرواز پر تھا۔ اور تشکیل کے لئے رہس کے طرز اولی کو نمونہ قرار دیا گیا اس رہس اور اندر سبھا کی تفصیل امانت کی اپنی شرح اندر سبھا میں اس طرح بیان کی گئی ہے۔

شرح اندر سبھا

"حیلی عقل کیا رہس مبارک طبع سلیمان جاہ نے ایجاد فرمایا کہ پریوں کا ہجوم اڑایا اور راجہ اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا بلا مبالغہ تختہ دق کے مانند خجالت سے سر جھکایا۔ سب حسین حق میں شہرۂ آفاق ہیں پریزادوں کی دید کی مشتاق ہیں۔ پریاں بن بن کر محفل میں آتی ہیں۔ حضرت کی چیزیں گاتی ہیں۔ رقص کا انداز دکھاتی ہیں۔ زہرہ کو وجد میں لاتی ہیں۔ پریاں قاف سے برابر اُن کے حسن کے دم بھرتی ہیں۔ حوریں غرفوں سے سر نکال کر واہ واہ کرتی ہیں۔ پریوں کا عجب انداز ہے کہ ہواؤں پر ناز ہے۔ جبرئیل کے سب کے پر ہیں۔ افشاں کے ستارے ناچ کی جھل بل میں تاروں سے دو چند چمکتے ہیں۔ موتیوں کے گجروں پر برابر شبہ ہے نور کا جذبہ رہتا ہے۔ گلے میں ہر ایک کے وہ جڑاؤ طوق ہے جس کو ماہ نو پر فوق ہے۔ سہروں میں طوق سے وہ نور کا عالم ہے کہ جن کی چمک دیکھ کر جگنو کا دل لد عقلی میں دم ہے۔ پوشاک میں پریوں کی وہ تیاری ہے۔ کہ ستاروں پر رشک سے رات بھاری ہے۔ بجلی کو گھر چمکی کرن کی وہ بوچھار ہے کہ نازنینوں کو پوشاک کا بوجھ سنبھالنا دشوار ہے۔ جگنی کا ستارہ چمکتا ہے۔ کنٹھی مالا روشنی میں دمکتا ہے۔ جیسے کا کھپا ستاروں کی بھرتی ہے نور دونی پر تاد کا نام نہیں کرتی ہے۔ جس وقت رقص میں چٹکے بجاتے ہیں۔ سہروں ستارے چاندنی پر گرتے ہیں۔ ایسی محفل دیکھی نہ سنی ہے۔ گویا فرش نے بھی انسان میں ہے حسینوں کا ناچ توڑوں کا تار سونے چاندی کے گھنگروؤں کی جھنکار پریوں کا ہاتھ۔ ہاتھ ملا کر ماہتاب کی صورت بنا کر گلدستہ لئے ہوئے ناچنا عجب لطف دکھاتا ہے کہ پرستان کا سماں چشم فلک کو بھول جاتا ہے۔ طبلے کی تھاپ فلک میں سماتی ہے۔ آواز زمین کو ہلاتی ہے جوڑی کی صدا دل پلٹ کر کراتی ہے۔ . . . .

مثنوی حضرت کی پڑھی جاتی ہے۔ میر حسن کی روح تازگی پاتی ہے۔ سازندوں کی ادا ناچ سے مل کر دل توڑ دیتی ہے۔ کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی ہے۔ خدا اس ہنگامۂ رہس مبارک کو زیر قدم سلطان عالم خلد اللہ ملکہ کے صاحبان دولت تا قیامت سلامت با کرامت رکھے۔"[1]

اس شرح کے سلسلہ میں عام طور پر یہ قیاس کیا جاتا ہے کہ آغا حسن امانت نے سلطان واجد علی شاہ کے مشہور رہس "رادھا کنھیا" کا ذکر کیا ہے اور اس شرح "اندر سبھا" اس رہس کے بعد کی تصنیف معلوم ہوتی ہے۔ لیکن واقعات اس کے خلاف گواہی دیتے ہیں۔ رہس کی تعریف کے سلسلہ میں امانت نے سلطان عالم کی مثنوی پڑھے جانے کا بھی ذکر کیا ہے۔ یہ مثنوی سوائے "افسانۂ عشق" کے کوئی نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ اس کی تعریف میں میر حسن کی مثنوی کا حوالہ۔ مثنوی افسانۂ عشق نے اس شعر کی طرف واضح اشارہ ہے۔

اک ارشاد ہو مثنوی جانفزا — رہے نام نامی کہ جس سے بپا
ہر اک مثنوی حسن بھول جائے — مزا کچھ نہ اس کے حضور اس میں پائے

---

[1] ماخوذ از شرح اندر سبھا امانت، مطبوعہ ۱۲۸۲ھ مطابق ۱۸۶۵ء۔ اور اسی عہد میں ملک میں جگہ جگہ کلکتہ، بمبئی، مشرقی بنگال، یوپی وغیرہ میں اردو اسٹیج کا آغاز ہوا۔

اس رہس کی شان رقص و نغمہ کی بلند بانگ توصیف میں کرشن کنھیا اور رادھا کا کہیں نام تک نہیں ہے۔ بلکہ بار بار پریوں کے رقص و سرود کی تکرار ہے۔ چنانچہ یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ امانت نے ان باتیں رہسوں کی صفت بیان کی ہے۔ جو اندر سے پہلے دربارِ سلطانی کی زینت تھیں اور ان کا تعلق صرف ناچ گانے کے کمالات سے تھا۔ انہیں کی دھوم سن کر امانت نے اپنے دوستوں کی فرمائش پر اندر سبھا لکھی اور امانت نے اپنے دیباچہ شرح میں اس کا حوالہ بھی دیا ہے۔ یہ امر یقینی ہے کہ اندر سبھا کے بعد سلطان نے قیصّوں تمثیلی رہس رادھا کنھیا تیار کیا جس کی تفصیل آئندہ پیش کی جائے گی۔ "اندر سبھا" کا سبب تصنیف امانت کی زبانی یہ ہے۔

"اندر سبھا"

ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی یگانہ ازلی رفیق شفیق، مونس غمخوار قدیمی جان نثار شاگرد اول موزوں طبیعت تخلص عبادت عاشق کلام امانت انہوں نے از راہِ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر طبعزاد نظم کیا جائے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے۔ آخر الامر حسبِ ان کی فرمائش کے بندہ آمادہ ہوا۔ دمبدم شوق زیادہ ہوا۔ چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا۔ مگر اپنے نزدیک معیوب تھا۔ اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر استاد تخلص کیا لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب سے بندہ کا کلام دریافت کر لیا۔ چودھویں تاریخ شوال کی بارہ سو اڑسٹھ ہجری میں اندر سبھا اس جلسہ کا نام رکھ کر شروع کیا۔ . . . . رفتہ رفتہ بہزاراں دشواری فساد و بحث و تکرار کے ڈیڑھ برس میں جلسہ تیار ہوا۔ ————————

(گویا سن ۱۲۷۰ھ میں)

چنانچہ امانت کی اپنی تاریخ ہے ؎

"خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی"

اس کے علاوہ شاگردوں اور فرزندان امانت نے متعدد تاریخیں تیاری کے سن کی کہی ہیں بلکہ ۱۲۸۰ھ میں پہلی بار شیخ رجب علی کی فرمائش پر شیخ جعفر علی کے اہتمام سے مطبع جعفری و مصطفائی لکھنؤ میں مع شرح و قطعات تاریخ شائع ہوا۔ دوسرا ایڈیشن مطبع سلطانی میں طبع ہوا۔ اور بے شمار بار چھپتا رہا۔ برٹش میوزیم لندن میں اندر سبھا کے چالیس متفرق اڈیشن موجود ہیں۔ متعدد ہندوستانی زبانوں کے علاوہ جرمنی زبان میں بھی اس کا ترجمہ کیا گیا۔

لیکن حیرت ہے کہ اس تشریح کے باوجود اندر سبھا کے بارے میں یہ غلط بیانیاں تاریخی حیثیت اختیار کر گئی ہیں (۱) یہ ناٹک سلطان واجد علی شاہ کے درباری شاعر امانت لکھنوی نے سلطان کی فرمائش پر لکھا (۲) اس ناٹک کو شاہی محل میں خود سلطانِ عالم نے تمثیل کیا۔ اس میں راجہ اندر کا پارٹ بنفسِ نفیس ادا کیا اور چند خاص بیگماتِ شاہی نے پریوں کے پارٹ کئے (۳) اس ناٹک کو سلطان نے اپنے دربار کے ایک فرانسیسی شاعر کے مشورے کے ساتھ فرانسیسی اوپیرا کے انداز میں لکھوایا تھا۔

بہر حال متذکرہ بالا شرح و دیباچہ کے بعد کسی غلط فہمی کا امکان باقی نہیں رہتا ہے اور "ناٹک ساگر" کے مؤلفین کا یہ بیان مضحکہ خیز اور حقیقت سے بعید ہے کہ "ایک فرانسیسی مقرب نے واجد علی شاہ کے دربار میں ایک اوپیرا پیش کیا۔ یہ محض ناچ اور گانے پر مشتمل تھا۔ خوش قسمتی سے بادشاہ کو یہ چیز بہت پسند آئی لہٰذا ہندوستانی مذاق کا ایک اوپیرا تیار کرنے کے لئے امانت کو مقرر کیا۔ جس نے ۱۲۷۰ھ میں اندر سبھا لکھ ڈالا"

معلوم نہیں فاضل مؤلفین نے ایسی فاش غلطی کیوں کر کی۔ امانت لکھنوی نہ درباری شاعر تھے۔ اور نہ "اندر سبھا" کو دربارِ شاہی سے کوئی واسطہ تھا فرانسیسی مقرب اور اوپیرا کی کہانی بھی محض من گھڑت ہے۔ کسی تذکرے سے اس کی سند نہیں ملتی۔

ہندوستانی اسٹیج اور تھیٹر کی ابتدا بھی اسی شان سے ہوئی جیسے دنیا کے دوسرے ممالک یونان اور انگلستان میں۔ یونانی، رومی اور انگریزی

تمام تھیٹر کھلے آسمان کے نیچے "اوپن ایئر" اسٹیج پر شروع ہوئے اور یہی حال اندر سبھا کا بھی تھا۔ کھلے میدان میں مختصر سا تخت کا اسٹیج بنا کر اس پر ایک سرخ پردہ لٹکا دیا جاتا۔ اداکار اپنے کام شروع کر دیتے۔ اس طرح اندر سبھا شہر میں محلہ محلہ مختصر سادہ سامان سے آراستہ بے ضابطہ اسٹیج کی زینت بن گیا۔

غالباً اندر سبھا کی شہرت سن کر ہی سلطان نے اپنے مروجہ "رہس" کو جو اس وقت تک رقص و نغمہ تک محدود تھے۔ باقاعدہ منظوم تمثیل یا اوپیرا کی شکل میں ترتیب دیا۔ اس وقت تک بائیس رہس تیار ہوئے تھے۔ یہ تمثیلی پیش کش تیسویں تھی۔ اس کی ہیئت ابتدائی رہسوں کے مقابلہ میں بہت کچھ بدل ہوئی تھی۔ سلطان عالم اس کی تفصیل خود اس طرح تحریر فرماتے ہیں: "تیسواں رہس رادھا نام۔ رادھا اور کنھیا کے اظہار حالات اور تعشق ہیں۔ دو سکھیاں کار چوبی پر نگار بھاری جامۂ حسن پہنیں۔ ایک کا نام ارغوان پری اور دوسری کا نام زعفران پری ہے اور ایک مرد دیو شکل کریہہ منظر بنے۔ اس کا نام عفریت ہے اور ایک سکھی جوگن بنے اس کا نام صحرا ہے۔ اور ایک مرد خادم جوگن کا بنے اس کا نام غربت ہے بعد ختم رہس سب سکھیاں بیٹھ جائیں۔ اور ایک جانب دو دو پر بان کرسیوں پر بیٹھیں اور ایک طرف جوگن کرسی پر اجلاس کرے اور دیو پریوں کے سامنے گردن جھکائے ہاتھ باندھے کھڑا ہو اور غربت جوگن کے سامنے دست بستہ استادہ ہو اور ایک جانب رادھا کنھیا بالکٹ ختم لگائے ہوئے گھونگھٹ بنگالہ نکالے ہوئے کرسیوں پر اجلاس کریں۔ اور رام چیلا دونوں کی خدمت میں دست بستہ حاضر ہو۔ اور چار سکھیاں ایک کا نام للتا اور دوسری بسالھا تیسری چمپا چوتھی لڑوا جیغہ کلغی لگائے ہوئے جھرمٹ کئے ہوئے علیحدہ کھڑی ہوں اور چار پنہارنیں مصنوعی کنویں سے دمٹھری گاتی ہوئی (راقم کی) پانی بھرتی ہوئی اور ایک مرد مارواڑی صورت بنا ہوا معہ گٹھری اور عصا بدست حاضر ہو اور چار مالن والیاں ہوری راقم کی تصنیف گاتی ہوئی اور ماکھن نکالتی ہوئی ہوں جوگن کر جا ہیے مزدہ بیٹھے۔

اس تشریح کے بعد اصل رہس مکالمہ کی صورت میں شروع ہوتا ہے اس رہس کو مکمل ڈراما نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ اس میں ڈرامے کے تمام فنی اجزا نہیں پائے جاتے۔ لیکن منظوم مکالمے اور عمل، رقص و نغمہ کے تمام ضروری لوازم کے ساتھ موجود ہیں۔ اس لئے اس کو اوپیرا کی ایک شکل اور اندر سبھا کی طرح اردو ڈرامے کی عمارت کا ایک بنیادی حصہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس کے بارے میں بعض کا خیال ہے کہ کسی فرانسیسی اوپیرا کے اساس پر تیار کیا گیا تھا۔ اس کی کوئی اصلیت نہیں کیونکہ اس کا بنیادی خیال اور مقامی رنگ اس امر کا ثبوت ہے کہ یہ سلطان کی ایجاد اور خالص مشرقی انداز کی چیز ہے۔

اس رہس کے بعد دوسرا رہس اسی طرز کا سلطان نے اور بھی لکھا اور اسی اہتمام و شان سے اپنی زیر ہدایت تمثیل کرایا، بعد میں مطبع سلطانی کلکتہ میں دونوں طبع ہو گئے۔ رہس کے آخر میں اس کی تاریخ اور تفصیل کے بارے میں درج ہے۔

"للّٰہ الحمد کہ ۱۲۹۲ھ مقام کلکتہ محلہ مٹیا برج میں یہ دونوں قصے الگ الگ معہ چھتیس رہسوں کے تیار اور مرتب ہیں۔ البتہ مقدمات جلی اور نیز میں راقم سے اس قدر رہا نہیں ہو سکا۔ جو تکمیل کرتا۔ زبان السلطنت اور استقلال میں سب کچھ خدا نے عطا کیا تھا۔ اب بھی اس کی ذات سے امید ہے۔"

یہ خاتمہ قیام کلکتہ کے دوران میں لکھا گیا۔ اور ان کی مدت کا تعین ایک عبارت سے اس طرح ہوتا ہے" فرماتے ہیں۔

"اس رہس کو ماشاء اللہ تیرھواں چودھواں سال شروع ہے۔" اس حساب سے یہ رہس سنہ ۱۲۸۰ھ میں شروع ہوا لیکن یہ عہد جنگ آزادی کے بعد کا ہے۔ اور تاریخی شہادتیں ثابت کرتی ہیں کہ رہس کے جلسے اور تعمیر باغ و دیگر شاہی محلات کی محفلیں اس سے بہت پہلے کی ہیں۔ چنانچہ خیال ہوتا ہے کہ یہاں سہو کتابت سے تاریخ مسخ ہوئی ہے۔ رہس کا آغاز سنہ ۱۲۶۸ھ سے کئی سال پہلے کا ہے۔ تاہم یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ امانت کی اندر سبھا، جو سنہ ۱۲۶۸ھ میں تصنیف ہوئی اور سنہ ۱۲۷۰ھ میں تیار ہو کر تمثیل کی گئی اور سنہ ۱۲۶۹ھ میں زیور طبع سے آراستہ ہوئی یقیناً رہس سے پہلے کی یادگار ہے۔ اگر بالفرض اندر سبھا رہس کے بعد بھی لکھی گئی ہوتی پھر بھی ڈرامائی عناصر کی تکمیل کے اعتبار سے ہر نوع ڈرامے کی تاریخ کا پہلا مکمل نقش "اندر سبھا"

ہی کو ماننا پڑتا ہے۔

البتہ آغازِ کار میں سلطان واجد علی شاہ، کا نام سب سے پہلے اور اندر سبھا اور رہس۔ دونوں ہی اس فہرست میں نظر آتے ہیں کیونکہ افسانۂ عشق تمثیلی نقش ہونے کے باوجود سعیِ مبہم بن کے رہ گیا۔

اندر سبھا ——— چونکہ عام فہم اور عام پسند بھی تھا۔ اور عوامی دلچسپیوں کا مرکز بھی بنا اس لئے اس کو قبولیتِ عامہ حاصل ہوئی اور اسی سے ڈرامے کی بات آگے چلی۔ اس کی شہرت اور عام پسندیدگی کا نتیجہ یہ ہوا کہ شہر کے دوسرے منچلے امراء نے اندر سبھا کے طرز کی دوسری چیزیں بھی تیار کیں۔ ایک ہندو رئیس سردار ی لال نے خود ایک اندر سبھا اسی انداز کی لکھ کر زرِ کثیر صرف کر کے اسٹیج کرائی۔ پھر ایک اور اہلِ ذوق نے تیسری سبھا جشنِ پرستان° عرف بزمِ سلیمان لکھی اور تمثیل ہوئی ——— لیکن زبان و بیان کی سلاست اور چاشنی کے اعتبار سے آخری دونوں سبھا امانت کا مقابلہ نہ کر سکیں۔ اور جو کامیابی اول اندر سبھا کو نصیب ہوئی تھی وہ کسی اور کے حصے میں نہ آسکی۔ یہی سبب ہے کہ ملک میں جہاں جہاں بھی اسٹیج اور تھیٹر کی بنا پڑی اندر سبھا ہی سب سے پہلے اس کی زینت بنی۔ اور عرصۂ دراز تک قرعۂ فال امانت ہی کے نام پڑتا رہا۔ بہرحال تاریخی اعتبار سے اندر سبھا کے عروج کا دور ۱۸۵۳ء مطابق ۱۲۷۰ھ سے اردو اسٹیج کا دورِ آغاز ہے۔

خاص لکھنؤ اور اودھ کے مضافات میں اس قسم کا ذوق و شوق بڑھنے لگا۔ کئی علاقوں میں شائقین نے مختصر منڈلیاں تیار کر کے چھوٹے چھوٹے کھیل تمثیل کرنا شروع کر دیئے۔ شاہی محلات، قیصر باغ بارہ دری، میں شاہی کھیل جاری تھے۔ اور عوام میں نوٹنکی اور ادنیٰ درجہ کی ناٹک منڈلیاں تماشے کرتی تھیں۔ جس کو عوامی تھیٹر یا یورپین تھیٹرز کی شکل تصور کرنا چاہئے۔ ان کے علاوہ ملک کے دوسرے صوبوں میں بھی اس کی دھوم دھام ہونے لگی۔ سنگیت اور نوٹنکیوں کی طرز میں بھی تبدیلی اور ترقی کے آثار نمایاں ہوئے۔ اردو ڈراما کی تاریخ مرتب کرنے والوں اور اکثر نقادوں نے اندر سبھا یا رہس کا ذکر کر کے یہ تمثیل کہانیاں یہیں تک محدود و مسدود ہونا بیان کیا ہے اور ان کے خیال میں پارسی اسٹیج اور اندر سبھا کے درمیان ایک طویل وقفہ رہا ہے۔ ان کے نزدیک اس قسم کی کوشش کا ملک کے کسی حصہ میں نشان نہیں پایا جاتا تھا۔ ان کے اندازہ سے تقریباً تیس سال بعد بمبئی میں پارسی اسٹیج کا افتتاح ہوا۔ لیکن بعض دلائل اس طویل خاموشی کو ماننے کے خلاف ہیں۔ اور تاریخی اعتبار سے بھی تحقیق و تفتیش کے جو نتائج آج ہمارے سامنے ہیں۔ ان کو دیکھ کر افسوس و حیرت ہوتی ہے کہ ہمارے ادبی مورخین نے کاوش و تحقیق سے کام لئے بغیر اپنی تاریخ کے اوراق کو اس طرح ناتمام کیوں چھوڑا۔ اور اس عبوری دور پر عدمِ واقفیت کا پردہ کیوں پڑا رہنے دیا۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو سے بہت پہلے بنگال میں بنگالی ڈرامے کا آغاز ہو چکا تھا۔ چنانچہ ایک روسی فنکار لیبیدف نامی نے کئی انگریزی ناٹک بنگالی ماہرینِ زبان کی مدد سے بنگالی میں ترجمہ کر ڈالے خصوصاً ایک کھیل ۲۷ فروری ۱۷۹۶ء کو تمثیل کرایا تھا۔ جس کی مقبولیت کا یہ عالم ہوا کہ کھیل شروع ہونے کے دوسرے دن ہر ٹکٹ کی قیمت ایک ایک اشرفی ہو گئی۔ اور شاید اس کی تحریک پر بنگالی اسٹیج ترقی کی رفتار میں تیزی سے گامزن نظر آنے لگا۔ اس طرح رفتہ رفتہ قدیم بنگالی ڈرامہ جو سنسکرت کے اساس پر پھیلا اور یاترا کے انداز پر شروع ہوا تھا۔ جدید ترقی یافتہ شکل اختیار کرنے لگا۔ جس کے تقریباً پچاس پچپن سال بعد "اندر سبھا" کا دور اودھ میں شروع ہوا۔ اور اس کے بعد رہس کی ایجاد ہوئی اس دوران میں جو ڈراما بنگال میں ترقی پذیر تھا۔ وہ کلکتہ تک کیوں کر محدود رہتا وہاں کے دوسرے بڑے شہروں میں بھی اس کے چرچے ہوئے۔ مشرقی بنگال میں اردو زبان کی ترویج و اشاعت کے ساتھ ڈھاکہ اور مرشدآباد میں بنگالی ڈراما کے ساتھ ساتھ اردو ڈرامے کی بھی تشکیل عمل میں آئی۔ اور تحقیق کی روشنی میں پتہ چلتا ہے کہ اودھ کے اندر سبھا کے بعد ہی ڈھاکہ میں بھی اردو ناٹک نے اپنے رنگ رچانا شروع

° جشنِ پرستان — کے مصنف اودھ کے ایک شاعر حیدر تھے اور اس ناٹک کا ایک نام "بزمِ سلیمان" بھی ہے۔ یہ بات غلط ہے کہ بزمِ سلیمان کے مصنف میر شیر علی افسوس ہیں۔ میر افسوس نے کوئی ناٹک نہیں لکھا۔ °° بحوالہ مقالہ محترمی سید امتیاز علی تاج

کر دیئے۔ اندر سبھائی سرگرمیوں کا دور تقریباً ۱۸۵۵ء کر مانا جا سکتا ہے۔ اس عہد میں اودھ کے اطراف و جوانب میں اندر سبھا کے تینوں روپ عام ہو گئے تھے۔ اور بعض ناٹک، منڈلیاں معمولی درجہ کی اور بھی نمودار ہو گئی تھیں۔ لیکن اس طرف نامور اربابِ قلم نے کوئی توجہ نہ کی۔ اور اس فن کو نقالوں اور بھانڈوں کی محفل سمجھ کر سنجیدہ اہلِ ادب نے کوئی تمثیل نہ لکھی۔ چنانچہ جو ناٹک وقتی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے لکھے گئے وہ کم تعلیم یافتہ لوگوں کی فکر کا نتیجہ اور پست درجہ کے تھے۔ اور تقریباً سب کا انداز منظوم ناٹک ہی کا تھا۔ ان میں سے بعض شائع بھی ہوئے لیکن ان کو نوٹنکی سمجھا گیا۔ اور باقاعدہ ڈراما کا درجہ نہ ملا۔ غالباً اس لئے تاریخ میں ان کا کوئی ذکر نہ آ سکا۔ کیوں کہ اس عہد کی ناٹک کمپنیوں کو بھی نوٹنکی کی منڈلی سمجھا جاتا تھا۔ حالانکہ ان کا معیار پست ہونے کے باوجود ابتدائی پارسی اسٹیج کے اکثر ڈراموں سے کسی طرح کم تر نہیں جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء کے انقلابی دور تک اودھ میں لکھنؤ، کانپور وغیرہ اضلاع میں جو دوسرے ناٹک لکھے گئے ان کا اندازہ اس دور کی ایک ادبی تصنیف سے کیا جا سکتا ہے۔ امتدادِ زمانہ کے ساتھ ان علاقوں سے ابھرتے ہوئے اسٹیج کے ابتدائی نقوش جو پائیدار نہ ہو سکے نہ پائے تھے رسٹ کر رہ گئے اور نوٹنکی منڈلیاں جوں کی توں قائم رہیں۔ اس لئے ان ناٹکوں کو ان منڈلیوں نے اپنی ترقی یافتہ منزل کا نشان بنا لیا۔ اور وہ سب ناٹک ان کے استعمال کے باعث نوٹنکی بن کر رہ گئے۔ جو مدت مدید تک، ہزاروں کی تعداد میں چھپتے رہے لیکن انہوں نے ڈرامے کے نام کی جگہ نوٹنکی کی حیثیت اختیار کر لی۔ ملاحظہ ہو۔ ناٹک "محبت کی پتلی" جو ۱۹۱۲ء میں بارہویں بار کانپور میں چھپا ہے۔ اس کے اصل مصنف اور ابتدائی سنِ طباعت کے بارے میں تحقیق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ جدید ایڈیشن اور اس قبیل کے تمام ناٹک نوٹنکی کی صورت میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ کیونکہ نوٹنکی نے اپنے ترقی پذیر عہد میں نئے دور کے اکثر مشہور و مقبول ڈراموں کو بھی اپنے استعمال کے لئے ضروری ترمیم و تنسیخ کے بعد اپنے رنگ میں رنگ لیا۔ اور ان کو ڈرامے کی جگہ "سنگیت" کا نام دیدیا۔ اس سلسلہ میں خاص طور پر قابلِ ذکر مسخ شدہ ڈراموں میں ترکی حور، شریف بدمعاش، حسن کا ڈاکو، ہستی ورشیا، پنجاب میل، ماہی گیر، عورت کا پیار، دل کی خطا، غریب کی دنیا، خدا دوست، قتلِ نیرن، سلطانہ ڈاکو، اچھوتا دامن (سدور لنگ) عالم آرا، حسن کی چنگاری اور غازی مصطفیٰ کمال وغیرہ ہیں۔

نوٹنکی سنگیت "محبت کی پتلی"

راوی معزز شائقین ہے اس زمانہ کا یہ افسانہ

حکومت شاہ افضل جن و فارس میں جاری تھی

ضرورت سے سوا زر سے تھی حاصل فارغ البالی

رسالہ توپخانہ حسبِ خواہش فوج بھاری تھی

یہ سب ہوتے ہوئے محروم تھا فرزند سے افضل

جہاں میں سلطنت جس کے سبب بیکار ساری تھی،

مگر ہاں ایک دختر نیک اختر ماہرو گھر تھی

پہ رتھا جس پہ قرباں اور ملی جاں سے واری تھی

مجسم حسن کی تصویر تھی صنعت تھی قدرت کی

حسیناں جہاں کو جس کے آگے شرمساری تھی،

زمانہ کمسنی کا ہو چکا تھا ایک دم رخصت
جوانی جوش پر تھی حسن کی فصل بہاری تھی!
پسند تھی دل کو آزادی بہت شادی سے نفرت تھی
اسی کی فکر افضل شاہ کو ہر وقت بھاری تھی

(وورڈ) سنو نرگس بیان اب عشق کا امتحان اب رہے بندہ قلم اٹھانا

(جشن گاہ ـــــــــــ افضل شاہ:

(کورس) تیرا مانیں ہم سب جشن منگوں
تیرے ہی ابر رحمت کا ہمارے سر پہ سایہ ہے
تیرے فضل و کرم سے ایسا آقا ہم نے پایا ہے
ہمارے تخت کے وارث کو رکھ تو شاد دنیا میں
الٰہی حاسدوں کو جلد کر برباد دنیا میں،
کھڑے ہو باندھ کے صف آمد ہے نارس کے وارث کی
جس سے ہے ہم سب کی شان - قربان - قربان - قرباں تیرا . . . .

[داخلہ افضل شاہ کا]

افضل (ڈرامہ) نرگس سوسن دکھلا کچھ فن -
کوئی خوشخبری دل مضطر کو اس جا لائی ہو!
یا ورکتعصود سے کوری ہی واپس آئی ہو

نرگس (ڈرامہ) آہ اے آقا - افسوس مجبوری - ناکامی
ثمر اپنی ہی دہی ضد کئے جاتی ہے
ہم کو ہر پہلو سے ناکامی نظر آتی ہے۔

افضل شاہ (ڈرامہ) افسوس ثمر تیرے واسطے ایک بیگناہ کا خون بہایا - خدا کا گنہگار ہو کر بادشاہ کہلایا - مگر پھر بھی گوہر مقصود ہاتھ نہ آیا - شعر
سارے دلی ارادے سب دور ہو گئے
شیشے مراد کے یہاں چور چور ہو گئے

(ڈرامہ) تیر جاؤ اس ضدی کو میرے سامنے لاؤ - (سہیلیوں کا ثمر کو بادشاہ کے سامنے لانا)

افضل۔ (ڈرامہ) بیٹی آخر تجھے شادی سے کیوں انکار ہے۔

ثمر (ڈرامہ) والد میری طبیعت مرد کے نام سے سخت بیزار ہے۔

افضل شاہ۔ کیوں ثمر۔

ثمر (ڈرامہ) اس لئے کہ مجھے آزادی کی زندگی درکار ہے۔

افضل شاہ۔ نہیں ایسا نہیں ہو سکتا۔

ثمر۔ ایسا ہی ہو گا۔

افضل شاہ۔ (بحرِ طویل) سے

تاج فارس کا وارث جو ہوتا کوئی غالباً ایسا سب کو نہ منظور تھا، ورنہ میں کہ عوض تم کو دیتا مگر اس کی قدرت کے آگے نہ کچھ دخل تھا

اس نوٹنکی کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ جس عہد کی یہ تصنیف ہے۔ اس وقت ملک میں ڈرامائی سرگرمیاں شروع ہو چکی تھیں۔ اور عوام ڈرامے کے لفظ سے آشنا ہو چکے تھے۔ نوٹنکی "محبت کی تیلی" میں قدیم انداز کا شہزادہ سے شہزادی کا قصہ ہے۔ مکالمے نثر و نظم دونوں میں ہیں۔ نثر کے مکالمہ کی نسبت مصنف نے لفظ "ڈراما" لکھ کر اس کی مخصوص ڈرامائی ادائیگی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اور منظوم مکالمے ترنم سے ادا ہوتے تھے۔ اس کے علاوہ ایک چیز اور مخصوص ہے۔ یہ ہے "راوی" جو مکالموں کے درمیان میں داستان سرائی کرتا رہتا ہے۔ اس کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا تھا۔ یعنی "راوی" موقعہ محل کے لحاظ سے روایت کا انداز بدلا کرتا اس کو اس فن کی اصطلاح میں "دوڑ" کہا جاتا۔ اور کہیں موقعہ کی نزاکت پر "راوی" کو وقفہ کے ساتھ بیان پر متوجہ کرتی اس کو ان کی اصطلاح میں "بحرِ طویل" کی روایت کہا جاتا۔ دوڑ سے مراد تیز روانی ہے

یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچ چکا ہے کہ مشرقی بنگال میں بھی اردو اسٹیج کی ابتدا "اندر سبھا" سے ہوئی○ اس کے بعد مقامی شاعروں نے بہت سے ناٹک لکھ کر پیش کئے۔ اور اس طرح عوام میں تھیٹر کا میلان بڑھنے لگا۔ بلکہ تھیٹر کے ساتھ یہاں اردو اسٹیج کو روز بروز فروغ ہونے لگا۔ چنانچہ کانپور کے ایک صاحب ذوق شیخ فیض بخش نے جو ڈھاکہ میں عرصہ سے بود و باش اختیار کر چکے تھے۔ "فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی" قائم کی اس میں بہت سی ہندوستانی طوائفیں شریک تھیں اور جدت یہ کی گئی تھی۔ کہ مردانہ پارٹ بھی عورتیں ہی انجام دیتیں۔ بعد ازاں کانپور کے منشی نواب علی نفیس کو بلا کر ان سے نئے ناٹک لکھوائے گئے۔ یہاں تک کہ ۹ ناٹک لکھے گئے جن میں سے تین اسٹیج کئے گئے اسی عرصہ میں شیخ پیر بخش کانپوری نے اندر سبھا کی طرز پر "ناگر سبھا" کے نام سے ایک تمثیل تیار کی اسی زمانہ میں ایک اور جماعت میدان میں آئی جس نے "حسن افزوز" کے نام سے ایک کھیل اسٹیج کیا۔ اس کھیل میں رقص و نغمہ پر زیادہ زور دیا گیا تھا۔ اور اس کے گانے بہت مقبول ہوئے تھے۔ اس کی ایک غزل جو بیحد مشہور ہوئی اس کا ایک شعر یہ ہے ؎

بیتابی کہہ رہی ہے چلو کوئے یار میں ،

سیماب کی تڑپ ہے دلِ بیقرار میں ،

حسن افزا کمپنی نے چار سال تک نئے نئے کھیل بڑے اہتمام اور دھوم دھام سے دکھائے اور بہت شہرت و مقبولیت حاصل کی۔ لیکن آپس

○ یہ زمانہ بھی ۱۸۵۳ء سے ۱۸۵۶ء کے درمیان کا ہے۔

کی رقابت و بجارشک نے اس کو بند ہونے پر مجبور کر دیا تاہم اردو اسٹیج اور ڈرامے کے چرچے مشرقی بنگال میں عام ہو گئے۔ اس کے بعد وہ ہندو رئیسوں پوتو بابو اور روتو بابو نے ایک کمپنی قائم کی جسنے "ناٹک گلشن جانفزا" اسٹیج کیا۔ اس ناٹک کے مصنف حکیم حسن مرزا برق تھے۔ پھر ماسٹر احمد حسین واقر نے ناٹک "بلبل بیمار" لکھا۔ ناٹک "بلبل بیمار" نے اردو ڈرامے اور اسٹیج کی تاریخ میں ایک نیا موڑ پیش کیا۔ اس سے پہلے جتنے ناٹک لکھے گئے وہ سب اندر سبھا کی طرز پر اوپیرا کے رنگ میں تھے۔ مگر یہ سب سے پہلا ڈراما تھا جس کے مکالمے نثر میں تھے۔ اور اس کو باقاعدہ ڈراما کہا جا سکتا تھا۔ اب مشرقی بنگال کے ان تمام علاقوں حتیٰ کہ قصبات میں جہاں ٹوٹی پھوٹی اردو بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ اردو ناٹک کھیلے جانے لگے تھے۔ ان میں اندر سبھا کی مقبولیت اب بھی پیش پیش تھی۔ حالانکہ نئے نئے ناٹکوں کی تعداد کافی بڑھ چکی تھی ابھی ان دنوں میں بمبئی کے پارسیوں نے ڈرامائی سرگرمیاں شروع نہیں کی تھیں چنانچہ پہلا ڈراما ۱۸۵۳ء میں اسٹیج کیا گیا۔

مشرقی بنگال میں اردو ڈرامے اور اسٹیج کی ترقی میں ہندو مسلمان سب نے برابر کا حصہ لیا۔ بنگال کے قدیم اردو ڈرامہ نویسوں میں مذکورہ بالا اصحاب کے علاوہ نواب سر احسن اللہ پیا د مرحوم اور اور ٹولی جان قمر مرحوم کے اسمائے گرامی خاص شہرت کے مالک ہیں۔ جنہوں نے متعدد ڈرامے لکھے۔ اور تمثیل کرائے۔ اودھ کے بہت سے شاعر اور مصنف اور اداکار مشرقی بنگال کی ڈرامائی سرگرمیوں کے چرچے سن کر وہاں پہنچ گئے۔ اور یہ مدت جنگِ آزادی سے پہلے جس کو عام طور پر اردو اسٹیج کے جمود و سکوت کا دور سمجھا گیا ہے ایک چرچے جاری رہے۔ تاریخ کے اوراق شاہد ہیں کہ مشرقی بنگال میں صرف مصنفین ہی نہیں پہنچے۔ بلکہ بہت سے اردو ڈرامے بھی بعض مالکانِ کمپنی نے اودھ سے منگوائے۔ اور بڑے اہتمام و شان سے تمثیل کئے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ خود اودھ میں اندر سبھا کے بعد بہت سے نئے اردو ناٹک تصنیف ہوئے اور عہدِ فراغت تک یہ سلسلہ برابر جاری رہا۔

ان حالات کا جائزہ لینے کے بعد آسانی سے کہا جا سکتا ہے۔ کہ ہندوستان کے مختلف صوبوں میں جو ڈرامائی سرگرمیاں جاری تھیں اگر وہ اسی طرح ترقی کی منزلیں طے کرتی رہتیں۔ اور عوام کو فراغت و اطمینان میسر رہتا تو باقاعدہ تجارتی اسٹیج کا آغاز شمالی ہند، ممالکِ متحدہ اور مشرقی بنگال ہر طرف سے ہو چکا ہوتا۔ لیکن جنگِ آزادی نے اس سکون و اطمینانِ خاطر کو درہم برہم کر دیا جو ہر فنی ترقی خصوصاً فنونِ لطیفہ کے عروج کے لئے ضروری ہے۔ چنانچہ ان علاقوں میں اردو ڈرامے کا طفلِ نوخیز پروان چڑھنے سے پہلے غیر ملکی جبر و استبداد کے ہاتھوں ختم ہو کر دفن کر دیا گیا۔ اب ایک ایسا عبوری دور آیا۔ جو ملکی ادبیات اور فنونِ لطیفہ کے جمود کا تھا اور یہ کیفیت تقریباً تیس برس قائم رہی۔ انیسویں صدی کے آخر میں جب فضا سیاسی تلاطم و انتشار سے صاف ہوئی اور ملک میں غیر ملکی تشدد نے سامراجی "امن" قائم کر دیا۔ اس وقت اس برصغیر کا ماحول سرمایہ پرست اور تجارتی ہونے لگا۔

ظاہر ہے ایسے میں موقع شناس اربابِ غرض لوگ عام طور پر سازگاری کے مواقع تلاش کرتے ہیں۔ اس زمانہ میں بمبئی سب سے بڑا تجارتی مرکز تھا۔ یہ زمانہ قدیم شاہی اسلوب سے بالکل مختلف سرمایہ پرستوں کی اجارہ داری کا تھا۔ حکومت بھی غیر ملکی سرمایہ داروں کی اور جن ملکی باشندوں کے قبضہ میں سرمایہ تھا۔ وہی حکام کی قربت اور عوام پر مسلط ہونے کے لائق بنے ہر ہر قدم پر چند سیٹھ ساہوکاروں نے سازگاری کے مواقع تلاش کرنا شروع کئے۔ ادب اور فن پر بھی تجارت نے قبضہ کرنا شروع کیا۔ عوام کے ذہنوں پر نئی غلامی کا بوجھ اور بھوک اور افلاس کے اثرات تھے۔ زندگی کے بنیادی پہلوؤں پر غور کرنا اور ادب و فن میں مقصدیت تلاش کرنا ناممکن تھا۔ اس لئے ادب و فن کے نظریات بھی خالص تفریح و تفنن قرار پائے۔ کیونکہ ان کے ذریعہ تجارت پیشہ لوگوں نے کسبِ زر کی بنا ڈالی۔ پارسی سیٹھوں نے اردو ڈراما اور تھیٹر کے پردہ قالب میں تجارتی۔ روح پھونکی اور بمبئی میں اسٹیج کی تجارتی منڈی بارونق پر نظر آنے لگی۔ سب سے پہلے وہی لکھنؤ کی "اندر سبھا" مشرقی بنگال کے بعد بمبئی کے دور دراز سفر کے لئے تیار کی گئی۔ جہاں وہ نئے روپ رنگ اور نئے ساز و سامان سے جلوہ گر ہوئی۔ اس طرح اردو اسٹیج کی دھج اور نئی شان سے شروع ہو گئی۔ پارسی اسٹیج کے مالکان کے قبضہ میں دولت وافر تھی۔ مگر وہ زبان و ادب سے نابلد تھے۔ چند معمولی تعلیم یافتہ شاعر اور ادیب ان کے شریک بنے اور تھیٹر کی تجارت ہونے لگی۔ "اندر سبھا" کے بعد "رستم و سہراب" کے نام سے ایک ادنیٰ درجہ کا منظوم ناٹک لکھا گیا۔ اس کے بعد

"لعل و گوہر" ڈراما لکھا گیا اس کا انداز بھی قدیم اندر سبھا کا تھا۔ اس کے مصنف شیخ ناہنا در کھیری جی نوشیرواں جی آرام شاگرد جناب پیسی جی جنہوں نے اپنی ذاتی کمپنی کے لئے کئی ڈرامے لکھے۔
سیٹھ پسٹن جی فرام جی مالک اوریجنل تھیٹریکل کمپنی بمبئی پارسی اسٹیج کے بانی اول قرار پائے۔ وہ خود بھی شاعر تھے۔ اور رنگ تو پردین تخلص کرتے تھے۔
منشی نواب علی نفیس کانپوری مشرقی بنگال کے اسٹیج پر جن کا طوطی بول چکا ہے۔ پسٹن جی کے اُستاد تھے۔ خورشید جی بالی والا کاؤس جی کھٹاؤ اور سہراب جی و
جہانگیر جی وغیرہ اس کمپنی کے عروج دور میں رواں ہوئے ——— کمپنی نے کئی قدیم ناٹک بڑی دھوم دھام اور شان و اہتمام سے تمثیل کیے۔

منشی رونق بنارسی نے کئی نئے ڈرامے لکھے۔ اور ڈھاکہ کا قدیم "بلبل بیمار" بھی کھیلا گیا۔ اور اردو اسٹیج کا چرچا از سرِ نو ہونے لگا۔ چونکہ یہ آغاز خالص تجارتی اغراض کو مدنظر رکھ کر کیا گیا تھا۔ اور سرمایہ پشت پناہی کر رہا تھا۔ اس لئے اس کی رونق جلد ماند نہ ہوئی۔ جیسے کسی منڈی میں نئی نئی دکانیں کھلتی ہیں۔ نت نئی شان سے یکے بعد دیگرے تھیٹریکل کمپنیاں کھلنے لگیں۔ اور ڈراموں پر ڈرامے لکھے جانے لگے۔ حسینی° میاں ظریف ایک کتب فروش تھے انہوں نے اپنے نام سے بہت سے ڈرامے چھاپے
اصل حسینی میاں ظریف کے ڈراموں کی فہرست میں نتیجۂ عصمت، خداداد دوست، چاند بی بی، تحفۂ دل کشا، اور کئی مصنفین کے ڈراموں کے علاوہ اندر سبھا کی نقلیں عشرت سبھا اور فرخ سبھا بھی پائی جاتی ہیں۔ نیز "بلبل بیمار اور شیریں فرہاد" کا بھی نام نظر آتا ہے۔ یہ دونوں ڈرامے عرصہ دراز پہلے ڈھاکہ میں لکھے گئے۔ اور تمثیل ہو چکے تھے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ جب پارسی اسٹیج کی رونق بمبئی میں مشرقی بنگال کے بعد شروع ہوئی تو وہاں سے بہت سے ڈرامے اور ڈراما نگار بھی بمبئی پہنچے۔ چنانچہ پسٹن جی فرام جی کے اُستاد نفیس کانپوری پہلے ڈھاکہ ہی میں تھے۔ اس کے بعد بمبئی گئے۔ معلوم ہوتا ہے بمبئی کے چند منشیوں نے یا تو پرانے ڈراموں پر نظرثانی کر کے انہیں اپنے نام سے تمثیل کے لئے پیش کر دیا۔ یا زمانہ کی دست برد نے انہیں کچھ کا کچھ مشہور کر دیا۔ اور ہم تک ان کے مصنفین کے اصل نام نہ پہنچے۔ کیونکہ اردو ناٹک کی مروجہ تاریخ ناٹک ساگر میں مشرقی بنگال کا ڈرامائی دور بالکل غائب ہے۔ اور اس سے پہلے کے حوالہ جات میں بھی اس کا مکمل تذکرہ نہیں ملتا۔ اس لئے ممکن ہے کہ بمبئی کی پارسی کمپنیوں نے مشرقی بنگال کے قدیم اردو ڈرامے اصل مصنفین ہی کے ناموں سے کھیلے ہوں۔ لیکن ناواقفیت کے باعث بعد میں وہ دوسرے مصنفین کے نام سے مشہور ہو گئے ہوں۔ مشرقی بنگال کے ذکر میں میں نے پہلے عرض کیا ہے کہ ڈراما بلبلِ بیمار مصنفہ احمد حسین واقف اردو میں باقاعدہ ڈراما نگاری کے باب میں سنگِ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ ڈھاکہ کے بعد یہی ڈراما حسینی میاں ظریف کی تصانیف کی فہرست میں شامل ہے۔ اسی طرح "شیریں فرہاد" بھی ہے۔ اس کو چوری یا سینہ زوری تصور کیا جا سکتا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ مولفین "ناٹک ساگر" نے ڈراما لعل و گوہر کو بھی حسینی میاں ظریف کی تصنیف بتایا ہے۔ غالباً ان حضرات نے سنی سنائی بات کہی ہے۔ پسٹن جی فرام جی کی وفات کے بعد ان کے شاگرد خورشید بالی والا اور کاؤس جی وغیرہ نے اپنی اپنی کمپنیاں الگ قائم کر لیں۔ ان کے علاوہ اور دوسرے اسٹیج بھی بنائے جانے لگے۔ اور روز بروز اسٹیج کی رونق دوبالا ہوتی گئی۔ بمبئی کے عروج کے زمانہ میں صوبہ جات اودھ و پنجاب و مشرقی بنگال میں بھی از سرِ نو اسٹیج کے چرچے شروع ہو گئے۔ پارسی اسٹیج کے آغاز کے چند ہی سال بعد ڈھاکہ میں محلہ اردو بازار کے منچلوں نے آرام دکنی کا ڈراما "لعل و گوہر" خاص اہتمام اور ساز و سامان کے ساتھ اسٹیج کیا۔ اور یوپی کے چند امرا نے زرِ کثیر صرف کر کے تھیٹریکل کمپنیاں قائم کیں۔ ان میں حافظ عبداللہ اور ان کے شاگرد نظیر بیگ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

عبداللہ اور نظیر بیگ نے متعدد ڈرامے لکھے لیکن ان میں کوئی جدت نہیں۔ اس لئے ان کو قابلِ ذکر نہیں کہا جا سکتا

اُدھر بمبئی میں بالی والا کی پارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی۔ کاؤس جی کی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کے حسین ہجوں نے ہندوستان بھر میں دھوم مچا دی۔ ادھر ہر بڑے شہر میں نئی کمپنیاں قائم ہونے لگیں۔ غرضکہ اردو اسٹیج کی گرم بازاری ہو گئی نئے نئے ڈراما نگار تصنیف و تالیف میں مصروف نظر آئے۔ وکٹوریہ کمپنی کے ڈراما نگار منشی طالب بنارسی تلمیذ داغ دہلوی کا درجہ ڈھاکہ کے منشی واقف کے برابر سمجھا جائے گا۔ کیونکہ واقف مرحوم نے سب سے پہلے "بلبل بیمار" لکھ کر اردو ڈراما کو نثر سے روشناس کیا۔ اور ان کے بعد پارسی اسٹیج کے ڈراموں میں منشی طالب نے "لیل و نہار" لکھا جس کے مکالمے نثر میں تھے۔ اور طالب نے ایک قدم آگے بڑھایا

° حسینی میاں ظریف خود کسی حیثیت کے ڈراما نگار نہیں تھے۔ اس بیان کی تصدیق مکرمی سید امتیاز علی تاج کی جدید تحقیق سے بھی ہو چکی ہے۔

کو ہندی گانوں کی جگہ اُردو گانے مروج کئے۔

اس کے بعد کاوس جی کی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی نے منشی مہدی حسن احسن لکھنوی نبیرہ نواب مرزا شوق لکھنوی کی خدمات حاصل کیں۔ احسن لکھنوی نہایت خوش فکر شاعر اور سلیس و پاکیزہ زبان کے مالک انشا پرداز تھے۔ انہوں نے چند راولی۔ دلفروش۔ خون ناحق۔ گلنار فیروز اور گلرو زرینہ وغیرہ ڈرامے لکھ کر پارسی اسٹیج پر نسبتاً ترقی یافتہ اردو ڈراما نگاری کے نمونے پیش کئے۔ اور اس کے بعد ہمارا اسٹیج سلیس و فصیح اُردو سے اچھی طرح آباد ہو گیا۔ ان کمپنیوں نے ملک کے بڑے بڑے شہروں میں دورے کئے۔ اور لوگوں میں تھیٹر کا ذوق و شوق غیر معمولی بڑھ گیا۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ جب کسی نئے شہر میں گشتی تھیٹر کمپنیاں پہنچیں تو معمولی حیثیت کے لوگ جن کی آمدنی محدود تھی۔ اپنا سامان اور زیور تک رہن یا فروخت کر کے تماشہ دیکھنے جاتے۔ اسی زمانہ میں ریاست رام پور کے والی نواب جنت مکان حامد علی خاں مرحوم نے لاکھوں روپے کے عوض سے رام پور میں بڑے شان و اہتمام سے تھیٹر قائم کیا۔ قلعہ معلیٰ کے سامنے پختہ اسٹیج کی عمارت تیار کرائی گئی۔ دور دور سے ڈراما نویس۔ پینٹر، باکمال ایکٹر۔ طوائف بڑی بڑی تنخواہوں پر ملازم رکھے گئے۔ زرق برق قیمتی لباس اور اسٹیج کے ساز و سامان تیار کرائے گئے۔ دربار رام پور میں اس زمانہ میں شعرا و ادبا کا مجمع تھا۔ مروجہ ڈراموں کے علاوہ نئے نئے ڈرامے تصنیف ہونے لگے۔ عرصہ دراز تک اس تھیٹر کی دھوم دھام رہی اور فن کی لطافت کے اعلیٰ مظاہرے دیکھنے میں آئے۔ جب نواب صاحب کی طبیعت سیر ہو گئی۔ تو یہ محفل برخاست کر دی گئی۔ اس کے بعد نواب صاحب کے ایک عزیز صاحبزادہ سید محمود علی نے (جو بعد میں ریاست میں ہوم سیکرٹری کے عہدے پر فائز ہوئے) اس برخاست شدہ تھیٹر کے عملہ پر اپنا دخل کیا۔ اور جوبلی تھیٹر کے نام سے دہلی میں کمپنی قائم کر لی۔ انہوں نے زر کثیر صرف کیا۔ اور اس کمپنی نے بھی ریاست کے بعد نوابی ٹھاٹھ دکھائے لیکن یہ بھی نوبت چند روزہ ثابت ہو کر تمام ہوئی۔ اس دور میں ملک کا کوئی گوشہ تھیٹر کی گونج سے خالی نہ رہا تھا۔ ریاست حیدرآباد۔ اورنگ آباد۔ بھوپال وغیرہ میں بھی تھیٹر کے قیام عمل میں آئے۔ لیکن اس سلسلہ میں زیادہ تر فروغ پارسی کمپنیوں ہی کو نصیب ہوا۔ فنی عروج کے ساتھ شہرت اور دولت دونوں پر انہیں کا قبضہ رہا۔ بمبئی، کلکتہ ہر جگہ ان ہی کا طوطی بولا۔

پارسی الفریڈ کمپنی کے بعد نیو الفریڈ۔ بمبئی پارسی تھیٹر۔ جمبدار کی کمپنی، امپیریل کمپنی۔ وائلٹ آف انڈیا۔ البرٹ تھیٹریکل کمپنی، الگزینڈرا پارسی تھیٹریکل کمپنی دہلی۔ الفنسٹن تھیٹر، کورنتھین تھیٹر، جوبلی تھیٹر، سوریہ مہجے تھیٹر، بیا کل عبارت سیر تھیٹر۔ اور ان کے بعد متعدد چھوٹی بڑی کمپنیاں قائم ہوتی اور ٹوٹتی رہیں۔ تھیٹر کا یہ دور اپنے عروج و زوال سے گزرتا ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ قائم رہا۔ آخر بیدا ٹاکی گھروں نے زمانہ اور وقت کی تیز رو کا مقابلہ کر کے اسٹیج کی رونق کو ماند کر دیا۔ یہاں تک کہ تھیٹر کا نام بھی معدوم ہو گیا۔

اگر وقت کی ضروریات اور تقاضوں کے ماتحت ہمارے تھیٹر میں فلم کی طرح تبدیلِ ہیئت ہو جاتی اور ترقی و جدت کے آثار نمایاں ہوتے تو جدید دور میں بھی اس کی بقا کے امکانات پیدا ہو سکتے تھے۔ اسٹیج کا خاتمہ فلم کے ہاتھوں نہیں بلکہ اس کے اربابِ بست و کشاد کی قدامت و رجعت پسندی کے ہاتھوں عمل میں آیا۔ چنانچہ ہندوستان میں اس کی تشکیل جدید انداز میں اب بھی کچھ تو نظر آتی ہے۔ پاکستان میں اتنی بھی نہیں۔

اردو ڈراما نگاروں کے سلسلہ میں ابتدا سے جو نام ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ان کی ترتیب یہ ہے:۔

۱۔ سلطان واجد علی شاہ۔ مصنف "افسانۂ عشق" و "رہس"۔

۲۔ سید امانت لکھنوی۔ مصنف "اندر سبھا"

۳۔ نواب علی نفیس کانپوری مصنف "شیریں فرہاد" اس کے علاوہ انہوں نے چالیس ناٹک لکھے۔ جن کے نام بھی معلوم نہ ہو سکے سب نایاب ہیں۔

۴۔ شیخ پیر بخش کانپوری۔ مصنف "ناگر سبھا"

۵۔ حکیم حسن مرزا برقؔ مصنف "گلشن جانفزا" وغیرہ

۶۔ ماسٹر احمد حسین وافرؔ مصنف "بلبل بیمار" وغیرہ

۷۔ مرزا دل جان قمرؔ :- تصانیف نامعلوم و نایاب ہیں۔ حالانکہ انہوں نے متعدد ڈرامے لکھے جو تمثیل ہوئے۔

۸۔ نواب احسن اللہ بہادر مرحوم نواب ڈھاکہ

۹۔ آرام دکنی مصنف "نل دمن" (ان کا پورا نام خان بہادر کیخسرو جی زشیروان جی تھا۔)

۱۰۔ حبابؔ رامپوری

۱۱۔ مسٹر پی بی، فرام جی (رنگ وپردیں)

۱۲۔ سجاد علوی متعدد ڈرامے لکھے مگر سب نایاب ہیں۔

۱۳۔ رونقؔ بنارسی

۱۴۔ ونائک پرشاد طالبؔ بنارسی (مصنف لیل ونہار وغیرہ)

۱۵۔ جوہرؔ بنارسی (۱۶) کریم بریلوی (۱۷) حکیم نظامی (۱۸) منشی فانیؔ

۱۹۔ منشی ذاتیؔ مصنف "عروج اسلام" "وزیر کی انگوٹھی" وغیرہ

۲۰۔ عبداللہ بیگ (اپنی کمپنی لائٹ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی کے لئے متعدد ڈرامے لکھے ان مشہور ڈراموں کے اندر اقتباس پیش کئے ان کے ڈراموں میں "ستم ہامان" اور "عاشق جانباز" وغیرہ شامل ہیں۔

۲۱۔ نظیر بیگ مصنف "ماہی گیر" "نل دمینتی" وغیرہ۔ یہ عبداللہ بیگ کے شاگرد اور لائٹ آف انڈیا کمپنی کے خاص اداکار تھے۔ اس کے بعد وہ کئی کمپنیوں میں بھی رہے۔

۲۲۔ عبداللطیف شادؔ مصنف "آہِ مظلوم" "سرفروشی" "سکندر" وغیرہ

۲۳۔ منشی عباس بیگ عباسؔ مصنف "جام جہاں نما" "نور اسلام" "شریمتی منجری" وغیرہ۔

۲۴۔ مہدی حسن احسنؔ لکھنوی۔ مصنف "چندراؤلی" "گلروزبدیع" "گلنار فیروز" وغیرہ

۲۵۔ پنڈت نرائن پرشاد بیتابؔ بنارسی۔ مصنف "زہری سانپ" "مہابھارت" وغیرہ

۲۶۔ عبدالوحید قیسؔ۔ مصنف "سیف سلیمان" "نیرنگ الفت" وغیرہ

۲۷۔ منشی احمد علی شوقؔ لکھنوی مصنف "آب ابلیس" "علی بابا چالیس چور" وغیرہ

۲۸۔ ان سب کے بعد سب سے آخر تک۔ آغا محمد شاہ حشرؔ کاشمیری کا نام ہے۔ جنہوں نے ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۰ء تک مسلسل اردو اسٹیج کی شاندار خدمات انجام دیں۔ اپنی کمپنی "انڈین شیکسپیئر" کے نام سے قائم کی۔ اور اردو ڈرامے کو خاک سے پاک کر کے آسمان عروج پر پہنچایا۔
ان کے علاوہ متعدد حضرات کے نام شامل فہرست ہیں جن کی تصانیف مختلف مقامات پر اسٹیج کی زینت بنتی رہیں۔ اور اپنے اپنے دور میں

٭ ان حضرات کے ڈراموں کا کوئی پتہ نہیں تمام نایاب اور گم ہو گئے۔

انہوں نے معقول شہرت اور داد حاصل کی ان میں قابلِ ذکر یہ ہیں۔

نورالدین مخلص مصنف "قیمتی آنسو" وغیرہ

غلام محی الدین نازاں مصنف نورِ وطن وغیرہ۔ آغا اعزّ علی اعزّ نظامی مصنف اتفاق وغیرہ

منشی انوار حسین آرزو لکھنوی مصنف جامِ زہر وغیرہ

سید کاظم حسین نشتر لکھنوی مصنف "دو دھاری تلوار" وغیرہ

منشی محمد ابراہیم محشر انبالوی مصنف دشمنِ ایمان وغیرہ۔ ماسٹر رحمت علی رحمت مصنف دردِ جگر وغیرہ۔

اردو ڈراما اور اسٹیج کی تاریخ پر نظر ڈالنے سے ہمیں یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ہماری ابتدائی تاریخ دنیا کے ان ممالک کے مماثل رہی ہے۔ جنہوں نے اس فن کا آغاز کیا۔ یعنی یونان، روم اور انگلستان وغیرہ میں تھیٹر کی ابتدا بھی اپنی کم و سامانی کی حیثیت سے اوپن ایئر تھیٹر کے رنگ میں ہوئی۔ اور ان کے ڈراموں کے پلاٹ بھی ابتدا میں خیالی قصوں دیوی دیوتاؤں اور ضیات کی اساس پر تھے۔ اردو ڈرامے کا دور آغاز پرستان سے شروع ہو کر پارسی (بنگالی) اسٹیج کے اولین عہد تک جن پریوں اور بادشاہوں کی درباری ہنگامہ آرائی سے گونجتا نظر آتا رہا۔ اس وقت ڈراما نگاری کا عام انداز عامیانہ اور ادنیٰ درجہ کا تھا۔ زبان نہایت پست اور ظرافت بہت گھٹیا قسم کی جو ذوقِ سلیم پر بار تھی۔ منشی احسن لکھنوی نے بڑی حد تک زبان میں سلاست و فصاحت کے جوہر آشکار کئے پلاٹ کو بھی عام زندگی سے قریب لانے کی کوشش کی۔ ان کے علاوہ پنڈت بیتاب نے بھی اس طرف توجہ کی۔ اور سب سے زیادہ آغا حشر کے پرزور قلم نے نہ صرف زبان کو صاف اور پاک کیا۔ بلکہ ڈرامے کا دامن عام معاشرتی مسائل اور زندگی کی حقیقتوں سے بھر کر نئے رخ کا آغاز کیا۔ اور ان کے بعد دوسرے ڈرامہ نویسوں نے بھی ان کی تقلید کی۔ لیکن عروج و ارتقا کا سہرا حشر کے سر رہا۔ منشی عباس۔ آرزو بدایونی اور مائل دہلوی وغیرہ حضرات نے اردو اسٹیج کو سیاسی مسائل سے بھی آشنا کیا۔ آخر دور کے ڈرامہ نویسوں میں اصحاب ذیل کے نام شامل ہیں:۔

سید مصطفیٰ حسین نیّر دہلوی مصنف فریبی عورت، مصطفیٰ کمال، غازی انور بے وغیرہ

آغا شاعر قزلباش (مصنف حورِ عرب)

رشید احمد خاں رشید رامپوری مصنف سپاہی کی دلہن۔

منشی دل لکھنوی۔ منشی عرش لکھنوی۔ شمس لکھنوی۔ شیدا دہلوی۔ پنڈت رادھے شیام۔ منشی آرزو بدایونی۔ منشی جنیشور پرشاد۔ پنڈت مائل دہلوی۔ حکیم احمد شجاع۔ زیبا لاہوری۔ پنڈت سدرشن۔ منشی ریاض دہلوی۔

ان سب اصحاب نے حتی المقدور ڈرامے کے فن کو برقرار رکھنے کے لئے خاصی جدوجہد کی لیکن کوئی قدم ایسا نہ اٹھایا جو زمانے کی بدلتی ہوئی ضرورتیات کی ہمسری کر سکتا اور وقت کے تقاضوں کا ہمنوا بنکر جدید تھیٹر کی ترقی کے سامان فراہم کرتا۔ نہ زمانے کا انہوں نے لحاظ کیا۔ اور نہ ان کا زمانے نے ساتھ دیا۔ "زمانے کے انداز بدلے گئے" کے مصداق جب فلم کا نیا راگ شروع ہوا تو اسٹیج کا قدیم ساز اس کا ہمنوا نہ بن سکا۔ "فن برائے فن" کا سوال ہی نہ تھا۔ جن ارباب غرض کے ہاتھوں میں اسٹیج اور اسکرین کا فن تھا۔ انہوں نے اپنی مالی منفعت کو مدِ نظر رکھ کر "اسکرین" کی سرپرستی پر پوری توجہ صرف

○ مائل دہلوی نے آخری دور میں بیاکل بھارت کمپنی کے لئے چند کامیاب ڈرامے لکھے۔ جن میں چندر گپت اور تیغِ ستم خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

○ حکیم صاحب نے متعدد طبع زاد ڈرامے بھی لکھے۔ اور ترجمے بھی پیش کئے ان کا مشہور ڈراما "باپ کا گناہ" اسٹیج بھی کیا گیا۔

کی۔ قدیم تھیٹر کی بنیادیں متزلزل تھیں۔ منہ کے بل آگریں، اسکرین کی جگمگاہٹوں نے سستے چاندی کے انبار لگا دیئے۔ اور اردو ڈرامے کا صدسالہ دور ختم ہو گیا۔

آغا حشر اور ان کے چند معاصرین نے بہت کوشش کی کہ اسٹیج کے سنبھالا دیتے ہوئے بیمار کی چارہ گری ہو سکے گر اس کے امکان اسی وقت پیدا ہو سکتے تھے جبکہ اس مشینی دور اور برق رفتار زمانہ کے تقاضوں کے مطابق تدبیریں جدت ہوتی۔ ڈراما نگاری میں نئی بنائیں تلاش کی جاتیں حشر کی صحت اور ہمت نے پہلے ہی اعلان کر دیا تھا کہ ؎

حشر مری زندگی گرتی ہوئی دیوار ہے

محب مکرم سید امتیاز علی تاج نے اس دور میں ڈراما "انارکلی" لکھ کر زمانے کو نئی مشعل دکھائی۔ اگر کسی سرمایہ دار کی توجہ اس طرف منعطف ہو سکتی تو یہ ڈراما جو جدید ڈراما نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا تھا۔ چراغ راہ ثابت ہوتا۔ اور اس حیثیت سے ڈرامے نئی اسٹیج کو از سر نو جگمگا دیتے۔ اس طرح اردو اسٹیج کی روشنی گل نہ ہوتی۔ لیکن سوال تھا۔ تجارت اور منفعت کا۔ فنی ترقی و بقا کسے منظور تھی۔ کون صاحب ہمت و تدبیر تھا جو فلم کی آسان راہ کو ذریعہ منفعت نہ بنا کر جدید تھیٹر کی آزمائش کا خطرہ مول لیتا۔ چنانچہ انارکلی اسٹیج کی زینت نہ بن سکا۔ اب ڈراما کا نام اردو ادب ہی پڑھنے کے لئے باقی رہ گیا۔ اور اس وقت ہماری موجودہ نسل کے سامنے اسٹیج، تھیٹر کا ذکر ایک طلسم سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ چند باخبر انشا پرداز حضرات نے اس فن کو کتابی صورت میں محفوظ رکھنے کے لئے ہی سعی جاری رکھی۔ اس طرح بعض غیر ملکی زبانوں کے تراجم اور چند طبعزاد ڈرامے لکھے گئے، جو شائع بھی ہوئے۔ اس کے بعد افسانہ نگاری کی ترقی کا دور آیا۔ اور ایک ایکٹ کے مختصر ڈرامے لکھے جانے لگے۔ جو ادبی رسالوں کی زینت بنے اور آج بھی لکھے جا رہے ہیں۔ اسی زمانہ میں ہندوستان میں (۱۹۳۶ء) نشریات کا آغاز ہوا۔ لہٰذا ریڈیائی ڈرامے لکھے جانے لگے۔ ریڈیو ڈرامے کی کہانی بھی نہایت دلچسپ اور عجیب ہے۔ بعض اصحاب اس کے عجائبات کے قائل ہیں۔ اور بعض اس کی غرابت کو مانتے ہیں۔ سامعین بہر صورت اس سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ ڈرامے کی یہ صنف تمام نشری ادب کی طرح ایک الگ حیثیت رکھتی ہے۔ اور عام ڈراما نگاری سے اس کا اپنا ایک جدا انداز ہے۔ بہر نوع برصغیر پاکستان و ہندوستان میں ریڈیو ڈراما لکھنے والوں کی تعداد اب خاصی نظر آتی ہے۔ لیکن عام طور پر ان میں کثرت ان ڈراموں کی ہے جو ریڈیو کی ضرورت کو پورا کر دینے کے باوجود خالص طور پر ریڈیو ڈراما کہلانے کے مستحق نہیں۔ بلکہ ایک ایکٹ کے عام ڈرامے ہی ہیں۔

ادبی ڈراموں کے ذیل میں مولانا محمد حسین آزاد کا ڈراما "اکبر" اور منشی احمد علی شوق قدوائی کا ڈراما "قاسم و زہرا"، مولانا عبدالحلیم شرر کا "شہید وفا" مرزا محمد ہادی رسوا لکھنوی کا مرقع "لیلیٰ مجنوں" مولوی عزیز مرزا کا "دھرم اردشی" قابلِ ذکر ہیں۔ جن حضرات نے ادبی حیثیت سے ڈرامے کو برقرار رکھنے کی سعی کی ان میں خصوصاً حکیم احمد شجاع، مولانا ظفر علی خاں، سید امتیاز علی تاج، ڈاکٹر ذاکر حسین، پروفیسر اشتیاق حسین قریشی، پروفیسر محمد مجیب، پروفیسر عابد حسین، پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی، پروفیسر فضل الرحمن، عنایت اللہ دہلوی۔ سید انصار ناصری۔ اظہر دہلوی۔ شاہد احمد دہلوی، سید عابد علی عابد، پروفیسر خادم محی الدین۔ سید تفضل حسین نثار شامل ہیں۔ ان میں اکثر حضرات نے غیر زبانوں کے شاندار تراجم بھی پیش کئے اور طبعزاد ڈرامے بھی لکھے بعض اصحاب نے کالج اور کلبوں کے اسٹیج پر ڈرامے کو زندہ رکھنے کے اسباب بہم کئے نئے دور میں ایک ایکٹ کے ڈراما نگاروں میں سب سے زیادہ خدمات میرزا ادیب نے انجام دیں۔ جنہوں نے بالالتزام رسالوں کے لئے بھی ڈرامے لکھے مجموعے بھی شائع کرائے۔ اور نشری ڈرامے بھی لکھے۔ اس ذیل میں کرشن چندر، اوپندر ناتھ اور فیاض محمود، آغا بابر اور قدرت اللہ شہاب بھی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ نشری ڈراما نگاروں کی فہرست یوں تو طویل ہے۔ لیکن صحیح معنوں میں جن حضرات نے نشری لوازم کو سمجھ کر ڈرامے لکھے۔ ان میں خصوصاً سید امتیاز علی تاج، رفیع پیرزادہ،

سید التفات ناصری، شوکت تھانوی، محمود نظامی، احترام اللہ، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عابد علی عابد، اوپندر ناتھ اشک، میرزا ادیب جاوید اقبال، ابوسعید قریشی، میاں لطیف الرحمٰن، اصغر بٹ، اور انتظار حسین شامل ہیں۔ چند نئے اہلِ قلم بھی اس میدان میں آئے ہیں، جن سے کامیابی کی توقعات کی جا سکتی ہیں۔ ان میں باسط سلیم صدیقی، انور جلال، رفعت جمالی، محمد عمر مہاجر، کمال احمد رضوی وغیرہ ہیں۔ یہ مختصر داستان اردو اسٹیج اور ڈرامے کی ہے جو پیش کرنے میں میں نے ناہموار راستہ کو صاف کر کے حتی الامکان یہ کوشش کی ہے کہ قدم قدم گن کر منزل تک کے نشان واضح کر سکوں۔ نقد و تبصرہ اس مقالہ کا موضوع ہے نہ اس کی تنگ دامانی تنقید کی طوالت کی اجازت دیتی ہے۔ اردو ڈرامے کا ابتدائی دور پردۂ خفا میں ہے۔ اس لئے میں نے اس باب میں کسی قدر وضاحت سے کام لیا ہے۔ دورِ وسطیٰ و دورِ آخر کی تفصیل چنداں ضروری نہیں۔ اس طرح شروع سے آخر تک کی کڑیوں کو ملا کر ایک سرسری مگر فیصلہ کن جائزہ پیش کیا ہے۔ کہ اردو ڈراما کہاں سے شروع ہوا۔ اور کہاں ختم ہوا۔ فی الحال ہمارے اسٹیج اور ڈرامے کا حال تو بے حال ہے۔ اس لئے مستقبل قطعاً غیر یقینی ہے۔ شاید مرے از غیب بروں آید و کارے بکند کے مصداق کسی غیبی امداد کا سہارا ڈرامے کے تنِ مردہ میں جان ڈالنے کو آمادہ ہو جائے چونکہ ڈراما، تمثیل کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ اس لئے تھیٹر اور اسٹیج کے احیاء کے بغیر محض کتابوں رسالوں اور ریڈیو کی سنی سنائی تک اس کی ترقی و عروج بلکہ محض بقا کے آثار دشوار ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ریڈیو نے ڈرامے کا نام ضرور باقی رکھا ہے۔ اور رسالوں کتابوں میں ایکانکی (ایک ایکٹ کا) ڈرامے کا نشان ملتا ہے۔ اگر اس نئے دور میں ڈرامے اور تھیٹر کا فن از سرِ نو زندہ ہوا تو قدیم روایت پر ایک نئی بنیاد قائم کرنے کے لئے جدید مغربی ڈرامے سے تکنیک کے معاملے میں بہت کچھ مدد لینا پڑے گی اور متعدد ایکٹ کے طویل ڈراموں کی جگہ مختصر ایکانکی ڈراموں سے ملتے جلتے "ڈرامے جدید تھیٹر" کی نمائش کا سامان بن سکیں گے۔ لیکن موضوع اور پلاٹ کے لئے ہمارے ملکی مسائل کافی ہیں۔ یہ امر بھی یقینی ہے۔ کہ باقاعدہ اسٹیج اور تھیٹر کا احیاء درسگاہوں کالجوں اور کلبوں کے بس کا کام نہیں جب تک ذمہ دار و باخبر حضرات سرگرمِ کار نہ ہوں۔ ہمارے تھیٹر اور ڈرامے کا مستقبل تاریک ہی رہے گا۔ یا حکومت کی جانب سے قومی تھیٹر کے اجراء کے باضابطہ سامان ہوں۔ اور ملک کے ماہرینِ فن کی اعانت شامل ہو۔ اس صورت میں اردو ڈرامے کا چراغ روشن ہو سکتا ہے۔ ورنہ یہ کوئی ایسا طلسمی باب نہیں جو محض چند مضامین لکھنے سے ادھر کھل جا سم سم کہہ دینے سے کسی کے قبضہ میں آ سکے۔ جہاں ہمیں اپنے ڈرامے کے حال و مستقبل کی خبر گیری کرنا ہے۔ وہاں اس امر پر بھی غور کرنا ہے کہ اردو ڈرامے کی تاریخ جو مختصر ہونے کے باوجود افسوسناک طریقہ پر گوشۂ گمنامی میں پڑی ہے۔ جدید تنقید کی روشنی میں اس کی تکمیل کی جائے۔ تاکہ ماضی محفوظ ہو سکے اور ان غلط بیانیوں کا جو ازجملہ سہو یا سبب ہوں بوجہ غلط تاریخ کی موجودگی کی بنا پر بعض اربابِ قلم کے ذریعہ اس فن کے طالب علموں کے درمیان فروغ پا رہی ہیں۔ اور ان کے علم میں اضافہ کرنے کی بجائے مزید غلط فہمیاں پیدا کرنے کا باعث ہیں۔

اردو میں ڈرامے سے متعلق صرف چند مستقل تصانیف ملتی ہیں۔ اور ان میں بھی تفصیل کے ساتھ ڈرامے پر بحث نہیں کی گئی۔ بہر حال چند کتابیں یہ ہیں۔
ناٹک ساگر (محمد عمر نور الٰہی) اردو ڈراما نگاری (سید بادشاہ حسین) اردو ڈراما (عبدالسلام خورشید) ان کے علاوہ ایک مکمل باب تاریخِ ادبِ اردو (رام بابو سکسینہ) میں بھی ہے۔

وزیر آغا

اُردو ڈرامے میں مزاحیہ عناصر

(۱)

انسان کی جبلت اور اُس کے سماجی شعور کے مابین ایک ازلی و ابدی کشمکش موجود ہے۔ بے شک اس نے اپنی تہذیب و تمدن اور اپنی سماجی و مجلسی زندگی کی تشکیل سے اپنی نادیدہ خواہشات کو بڑی حد تک پابہ زنجیر کر لیا ہے۔ لیکن اب بھی اس کے دل کے نہاں خانے میں ان خواہشات کا بہت بڑا حصہ تسکین کا طالب رہتا اور اُسے واپس اپنی جنت گم شدہ میں چلے آنے کے لئے اُکساتا رہتا ہے۔ مگر چونکہ انسان اپنی مہذب زندگی کے باعث ان خواہشات کی کھلے بندوں تسکین نہیں کر سکتا۔ لہٰذا اُس نے شعوری طور پر آرٹ کی تخلیقات کا سہارا لے کر اپنی جنت کو واپس جانے کی ایک ہلکی سی کوشش ضرور کی ہے پس آرٹ میں اور خاص طور پر آرٹ کے سب سے بڑے مظہر یعنی ٹریجیڈی (المیہ) میں جو چیز ہمیں خاص طور پر متاثر کرتی ہے وہ دوسرے افراد کی نہیں بلکہ ہماری اپنی جھلک ہے —— گویا ہم نے خود اپنے احساسات و جذبات کو عُریاں دیکھ لیا ہے۔ اپنے احساسات و جذبات میں گم ہو جانے اور یوں اپنی کھوئی ہوئی جنت کو لوٹ آنے کے اس عمل سے ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم ایک مدت کے بعد اپنی تشنہ و درماندہ رُوحوں کو سیراب کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔ شاید اسی لئے بقولِ برگسان "آرٹ سوسائٹی سے منحرف ہونے اور نیچر سے ہم کنار ہو جانے کا دوسرا نام ہے"۞۔

ٹریجیڈی کے برعکس کامیڈی (طربیہ) ہمارے سماجی شعور کی پیداوار ہے اور بنیادی طور پر اس کا مقصد سماجی نظام کو تسلیم کرنا اور کروانا ہے چنانچہ یہ نہ صرف افراد کو اکٹھا ہونے اور مِل جُل کر ہنسنے کی ترغیب دیتی ہے بلکہ ہر اُس فرد کو نشانۂ تمسخر بھی بناتی ہے، جو سماجی نظام سے خود کو پوری طرح ہم آہنگ نہیں کر سکتا (کالج کے فسٹ ایر میں داخل ہونے والے طلباء شاید اسی لئے کالج کے دوسرے طلباء کے لئے تفنّنِ طبع کا وافر سامان مہیا کرتے ہیں) پس اپنے عمل کی وجہ سے کامیڈی، سوشل نظام کی تشکیل اور بقا کے لئے بے حد کار آمد ہے۔ کہ یہ سماج کی چار دیواری کے اندر ہر لڑکھڑاتے ہوئے کردار کا مضحکہ اُڑاتی اور اُسے اس کی غیر ہمواریوں کا احساس دلا کر نارمل زندگی بسر کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ —— اور یہ یوں ٹریجیڈی سے بُہت دُور ہٹ جاتی ہے کہ ٹریجیڈی انسان کو سماجی نظام کی طرف سے آنکھیں بند کر کے خود میں کھو جانے کی طرف مائل کرتی ہے۔

ٹریجیڈی کا بہ الامتیاز آپ اپنی آگ میں جل مرنا ہے اور اسی لئے یہ ہمارے سامنے ایک ایسا کردار پیش کرتی ہے جو نہ پہلے اپنی مثال رکھتا ہے اور نہ اپنی تقلید کا جویا ہوتا ہے۔ لیکن کامیڈی — ایسے انوکھے کردار کی بجائے ہمارے سامنے ایک ایسا کردار پیش کرتی ہے جو اپنے طبقے

۞ خندہ از برگسان

کی پوری نمائندگی کرتا اور ایک [illegible] (مثالی نمونہ) قرار پاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ٹریجڈی ایک بڑی حد تک داخلیت اور کامیڈی خارجیت پر مبنی ہے۔

اس نفسیاتی بُعد پر نگاہ رکھیں تو ٹریجڈی اور کامیڈی میں ایک خاصی بڑی خلیج نظر آئے گی۔ ٹریجڈی، قلبِ انسانی میں حسرت والم کو برانگیختہ کرتی اور خوف، عبرت، ہمدردی وغیرہ کو تحریک دیتی ہے۔ اگر یہ محض رنج والم کی تصویر کھینچے۔ یوں کہ ناظر پر رقت طاری ہو جائے تو میلوڈراما melodrama کہلاتی ہے۔ تاہم صحیح ٹریجڈی کی تعریف یہ ہے کہ یہ کوئی ایسا بلند ہمت کردار پیش کرے جو اپنی نا زوال صلاحیتوں سے ہماری ہمدردی کا مستحق تو قرار پائے، لیکن جو آلام و مصائب کا مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے شکست سے ہمکنار بھی ہو جائے۔ دوسری طرف کامیڈی قلبِ انسانی میں فرحت و انبساط پیدا کرتی ہے۔ تاہم وہ ڈراما جو محض تفریح پر مبنی ہو اور کامیڈی کی سی آزادی اور طمانیت کی فضا پیدا نہ کرے فارس farce یعنی "نقل" کہلاتا اور ایک کمتر درجے کی چیز قرار پاتا ہے۔

تاریخی لحاظ سے دیکھیں تو کامیڈی بھی اُتنی ہی پُرانی ہے جتنی کہ ٹریجڈی چنانچہ اس کے اوّلیں مظاہر ہمیں یونان کی اُن دیہاتی تقریبوں میں ملتے ہیں جہاں اس کا مزاج نقل (فارس) کا سا تھا اور یہ تمسخر انگیز گیتوں سے بھرپور تھی۔

بعد ازاں یونان کے ڈراما نگار ارسٹوفنیز (Aristophanes) نے اسے اپنا ذریعۂ اظہار قرار دیا اور اس کا سہارا لے کر بعض زندہ کرداروں کو نشانۂ تمسخر بنانے کی کوشش کی۔ چنانچہ ہمیں ارسٹوفنیز کی تحریروں میں مزاحیہ کردار کے اوّلیں نقوش بھی ملتے ہیں لیکن ارسٹوفنیز کا یہ طریق کار ہجو اور پھبتی سے قریب تر تھا، زیادہ دیر تک مقبول نہ رہ سکا۔ اور کامیڈی میں بڑی حد تک کاٹ چھانٹ کر دی گئی۔° چنانچہ ارسٹوفنیز کے بعد یونانی کامیڈی نے کردار، واقعہ اور پلاٹ کے مضحک پہلوؤں پر زیادہ توجہ صرف کرنا شروع کی۔ مینندر Menander (اس سلسلے کا سب سے بڑا ڈراما نگار تھا۔ کہ اس کے ڈراموں میں جدید کامیڈی کے رجحانات بھی ملتے ہیں۔ یہ ڈرامے اس زمانے کے ایتھنز کے بعض مخصوص کرداروں مثلاً "لالچی باپ" "فضول خرچ بیٹا" وغیرہ کو پہلی بار منظرِ عام پر لائے تھے۔

یونانی خود بھی بڑے چالاک اور بذلہ سنج تھے اور ان کی زبان میں بھی بڑی لچک تھی۔ اسی لئے وہ کامیڈی میں ایک حد تک کامیاب بھی ہوئے مگر رومی جنہوں نے اُنہیں فتح کیا، نسبتاً زیادہ سنجیدہ لوگ تھے۔ چنانچہ ان کے ڈراما نگار پلاٹس Plautus کے ہاں ہمیں کامیڈی پستیوں کی طرف جھکتی نظر آتی ہے۔ لیکن اسی زمانے میں مینندر کی تخلیقات سے متاثر ہونے والے رومن ڈراما نگار ٹیرنس Terence نے کردار نگاری پر توجہ مرکوز کر کے خاندان کی سوشل فضا کو اہمیت بخشنا شروع کی۔

دراصل کامیڈی اپنے عروج کے لئے ماحول کی دست نگر ہوتی ہے۔ ایک باشعور متوسط طبقے کی نمود اور سوسائٹی میں عورت کے مقام کو تسلیم کر لینے سے ہمیشہ اسے مدد ملتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اسے سب سے زیادہ عروج فرانس میں نصیب ہوا۔ اور مولیئر اس صنف کا بادشاہ تسلیم کیا گیا۔ چنانچہ مولیئر کے ڈراموں میں نہ صرف کلاسک کامیڈی کے طوفانی قہقہوں کو ختم کر دیا گیا بلکہ پلاٹ کی غیر ضروری طوالت اور نقل، اور عملی مذاق وغیرہ کی حدود بھی متعین کر دی گئیں، مولیئر کی دُنیا ہماری روزمرہ کی دنیا ہے۔ جس میں باشعور لوگ بستے ہیں۔ یکایک ایسے پُرسکون ماحول میں مولیئر ایک ایسے کردار کو گھسیٹ لاتا ہے جو انسانی حماقت کا نہایت سچا نمائندہ قرار پاتا ہے، اور پھر وہ

° The Development of Drama by Brander Mathews.

اس کردار کی غیر ہمواریوں سے مزاح کو تحریک دیتا اور حیرت انگیز طور پر کامیاب ہو جاتا ہے بقول پروفیسر سلی (Sully) مولیئر کے ڈراموں میں مزاح اس اجنبی کی بدحواسیوں سے جنم لیتا ہے جو سوسائٹی کے ایک مخصوص حلقے میں وارد ہوتا اور اس کی مستحکم اقدار سے ناآشنائی کا اظہار کرتا ہے°۔

ہر چند تاریخ ادبیاتِ عالم میں کامیڈی کے عروج و زوال کی داستان قلمبند کرنا ہمارے موجودہ موضوع سے خارج ہے تاہم اس "مصنوعی کامیڈی" کا ذکر بے جا نہ ہوگا جسے کانگریو (Congreve) اور اس کے معاصرین نے پروان چڑھایا۔ یہ مصنوعی کامیڈی دراصل ارسٹوفینز کے طریق کار کی غمازی تھی اور اس میں عملی مذاق اور بلند بانگ قہقہوں کی مدد سے صرف ایک خاص کردار کو ہی نہیں بلکہ زندگی کی ساری ہماہمی کو انتشار اور بے ترتیبی کے سپرد کر دیا گیا تھا۔ بعد ازاں اس مصنوعی کامیڈی پر بڑے بڑے اعتراضات ہوئے اور میکالے (Macaulay) نے خاص طور پر اسے غیر اخلاقی قرار دیا لیکن موجودہ بحث کے لئے ان تفاصیل سے ہمیں سروکار نہیں۔

اب غور کریں تو کامیڈی ایک طرح کا کھیل ہے۔ ایک ایسا کھیل جو زندگی کی نقل ہے۔ چنانچہ اسی لئے کامیڈی میں طفلانہ مذاق کی بہت سی باتیں شامل ہوتی ہیں ——— عملی مذاق، عجیب و غریب لباس، لفظی بازیگری وغیرہ وغیرہ ایسی چیزیں ہیں جن سے بچے خاص طور پر محظوظ ہوتے ہیں۔ مگر جب کامیڈی کو عروج نصیب ہوتا ہے۔ تو اس کی زیادہ تر توجہ کردار پر مرکوز ہو جاتی ہے اگرچہ اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ لباس، واقعہ، عملی مذاق اور لفظی بازیگری سے اپنا دامن چھڑا لیتی ہے ——— بہرحال کامیڈی کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ کامیڈی میں مزاحیہ کردار کو بتدریج زیادہ اہمیت ملتی چلی گئی ہے اور کامیڈی کی کامیابی کے لئے مزاحیہ کردار کو اس کی تمام تر بوالعجبیوں کے ساتھ اور انتہائی فنکارانہ طریق سے پیش کرنا ضروری قرار دیا جا چکا ہے۔ علاوہ ازیں مزاح کے دوسرے حربوں یعنی مبالغہ، موازنہ، لفظی بازیگری اور واقعہ وغیرہ کو بھی اس مزاحیہ کردار کی تخلیق میں استعمال کرنے کی طرف واضح رجحانات ملتے ہیں ——— پس کامیڈی زیادہ تر کسی کردار کو ایک غیر مانوس ماحول میں پیش کر کے اس کی بدحواسیوں سے مزاح کی تخلیق کرتی ہے یوں بھی دیکھئے تو سٹیج اس لحاظ سے تجدد پسند ہے۔ کہ یہ ہر اس چیز کا مذاق اڑاتی ہے۔ جو اس کے اپنے ماحول سے مختلف ہو۔ مزاحیہ کردار جب اس اجنبی پن کا مظاہرہ کرتا سٹیج پر آتا ہے تو دیکھنے والے اس کی ہر نرالی حرکت کا قہقہوں سے خیر مقدم کرتے ہیں۔

کامیڈی اور ہنسی کا آپس میں شدید ربط ہے اور کامیڈی اپنی اصلی صورت میں اسی ہنسی کو تحریک دیتی ہے جو بچے پر کسی مضحکہ خیز منظر (Funny show) کو دیکھتے وقت وارد ہوتی ہے۔ مگر دیکھا جائے تو کامیڈی کی دو مخلوط اقسام بھی ہیں ——— ایک وہ جس میں ہنسی سنجیدہ مقصد لے کر وارد ہوتی ہے جیسے طنز میں اور دوسری وہ جس میں ہنسی موجودہ صورتِ حال کو تسلیم کر لینے سے نمودار ہوتی ہے جیسے جدید مزاح میں۔ غور کریں تو کامیڈی کا سہارا لینے والا طنز نگار تو اس صورتِ حال کو تبدیل کر دینے کا خواہاں ہوتا ہے جسے وہ خندۂ استہزا میں اڑاتا ہے۔ لیکن کامیڈی کا سہارا لینے والا مزاح نگار اس دنیا کو اپنے سینے سے چمٹا لینا چاہتا ہے۔ جو اسے محظوظ کرتی ہے۔ دونوں میں بُعد القطبین ہے۔

° Essay on laughter (Sully)

(۲)

سطورِ بالا میں ہم نے ٹریجڈی اور کامیڈی کے فرق کو واضح کرتے ہوئے مغرب میں کامیڈی کے تدریجی ارتقا کے متعلق بھی چند باتیں کہی ہیں۔ لیکن جب ہم اس بحث کے بعد اُردو ڈرامے کی تاریخ کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور یہاں مغربی کامیڈی کا پرتو دیکھنے کی سعی کرتے ہیں تو ہمیں مایوسی کا سامنا ہوتا ہے۔ یہی نہیں کہ ہمارے ہاں صرف کامیڈی اپنے اصلی روپ میں نمودار نہیں ہوئی بلکہ ڈرامے کی دوسری اصناف میں بھی ارتقا کی داستان نظر نہیں آتی۔ بے شک پچھلے ایک سو برس میں (اور ہمارے ڈرامے کی کل عمر یہی ہے) ہماری زبان میں چند اچھے ڈرامے بھی لکھے گئے۔ لیکن ایک تو ان کی تعداد بہت کم ہے اور دوسرے اب ڈرامے کا مستقبل اتنا تاریک نظر آرہا ہے کہ نقادانِ ادب کے لئے اس ساری داستان کا ازسرِ نو جائزہ لینا ضروری ہے تاکہ یہ ظاہر ہو سکے کہ ڈرامے میں ہماری ناکامی کے کیا اسباب تھے اور مستقبل قریب میں اس کی ترویج و ارتقاء کے کیا امکانات ہیں۔

ڈرامے کی ترویج و ارتقا کی یہ بحث ہمارے موجودہ موضوع سے خارج ہے تاہم یہ بات بلحاظ رکھنے کے قابل ہے کہ صرف مستعد اور چاق و چوبند قوموں ہی میں ڈرامے کو عروج نصیب ہوتا ہے۔ اگر کوئی قوم عافیت کوشی اور سُستی و ناکردگی کی اسیر ہو جائے تو اس کے ڈرامے کے امکانات بھی رو بہ زوال ہو جاتے ہیں، چنانچہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے قبل اُردو زبان میں ڈرامے کے فقدان کی وجہ بھی وہ شکست ریخت کی فضا ہے جو وہ ڈیڑھ سو سال سے ہمارے معاشرے پر مسلط تھی۔ اور جس نے قومی کردار سے مستعدی اور جفاکوشی کے عناصر چھین لئے تھے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی نے پہلی بار ہندوستانی قوم کو جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر صدیوں کی گہری نیند سے بیدار کیا اور اس کی نظریں اپنے محدود ماحول کی چار دیواری کو پار کر کے اُفق کے مدوجزر کا جائزہ لینے لگیں۔ مغربی ادب سے آشنائی نے ایک نئی دنیا کے دروازے کھول دیئے۔ صدیوں کا تعطّل اور جمود چشم زدن میں ختم ہوا اور ہماری قوم سیاسی، سماجی اور ذہنی لحاظ سے بیدار ہو گئی۔ کانگرس اور مسلم لیگ کا قیام، ہندوؤں اور مسلمانوں کی کئی ایک نیم تعلیمی، نیم مذہبی تحریکیں اور مغربی تہذیب کے باعث ایک بدلتے ہوئے اندازِ نظر نے ساری کی ساری ہندوستانی قوم کو متاثر کیا۔ چنانچہ اسی لئے اس دور میں یک لخت ڈرامے کی طرف واضح میلانات بھی پیدا ہوئے اور دیکھتے دیکھتے ڈرامے کو وہ مقبولیت حاصل ہو گئی جو اس سے قبل کسی دوسری تفریح کو حاصل نہ ہوئی تھی۔ ہماری ناقص رائے میں ڈرامے کی اس مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ وہ بیداری اور مستعدی تھی جو نئے حالات کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوئی تھی۔

لیکن یہ مقبولیت بڑی عارضی ثابت ہوئی اور انیسویں صدی کے ربعِ آخر سے لے کر بیسویں صدی کے خُمسِ اوّل تک ہمارا ڈراما عروج کے ساتھ ساتھ زوال سے بھی آشنا ہو گیا۔ ویسے یہ ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ اس دور میں زیادہ تر خالص کاروباری اندازِ نظر کے تحت ہی ڈرامے لکھے گئے۔ اگرچہ بعض ایسے ڈرامے بھی تخلیق ہوئے جن کی ادبی حیثیت بھی تھی۔ کاروباری ڈراموں کا آغاز پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کا رہینِ منت ہے۔ پارسی شاید دوسروں کی بہ نسبت ہماری قوم کی تفریحی ضروریات کے بہتر نبّاض تھے کہ انہوں نے ڈرامے پر توجہ مبذول کی اور بمبئی، کلکتہ اور دہلی میں تھیٹریکل کمپنیاں قائم ہو گئیں ——— اوریجنل تھیٹریکل کمپنی، وکٹوریہ ناٹک کمپنی، الفریڈ کمپنی، نیو انڈیا کمپنی، پارسی تھیٹریکل کمپنی، لاہور تھیٹریکل کمپنی اور بیسیوں دوسری کمپنیوں نے عوام کی بڑھتی ہوئی تفریحی ضروریات کے پیشِ نظر کام شروع کر دیا۔ ان تھیٹریکل کمپنیوں میں جو ڈرامے پیش ہوتے تھے، وہ ڈرامے کے نقطۂ نظر سے خاصے پست تھے اور ان کا ایک حصّہ تو خاص طور پر پست تھا (اس کا تفصیلی تذکرہ آگے ہوگا) علاوہ ازیں مقفّٰی و مسجّع زبان، گانوں کی بہتات، فطری اداکاری کا فقدان اور

خاص طور پر حاضرین کے نچلے طبقے کی تفریحی ضروریات کو پورا کرنے کی سعی نے ان ڈراموں کو نقصان پہنچایا۔ اس دور کے مشہور ڈراما نگاروں میں رونق بنارسی، حسینی میاں ظریف، طالب بنارسی، محمد ابراہیم محشر انبالوی، حافظ محمد عبداللہ، مرزا نظیر بیگ، منشی کریم بیتاب، مہدی حسن احسن اور آغا حشر خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

اُردو ڈرامے کا یہ ہنگامی دور بیسویں صدی کے خمسِ اول تک جاری رہا اور عین اُس وقت جب ڈرامے میں توانائی کے آثار پیدا ہو رہے تھے اور ایسا معلوم ہوتا تھا گویا اب مستقل حیثیت کے ڈرامے معرضِ وجود میں آئیں گے، دو ایسے واقعات نمودار ہوئے کہ ڈرامے کا یہ ننھا سا پودہ مرجھا کر رہ گیا۔ اور اس کے مستقبل کے متعلق تمام اُمیدیں ایک حد تک ختم ہو گئیں ـــــ ایک واقعہ تھا سینما کا عروج کہ کاروباری نقطۂ نظر سے یہ سٹیج ڈرامے کا خطرناک حریف ثابت ہوا۔ اور دوسرا واقعہ تھا آزادی کا حصول جو اگرچہ سینما کے کافی دیر بعد رونما ہوا لیکن جس سے ہماری قوم کی وہ تمام مستعدی اور جفاکشی بڑی حد تک ختم ہو گئی جو ۱۸۵۷ء کے بعد سے شروع ہوئی تھی اور جس نے ڈرامے کی ترویج و ارتقاء میں نمایاں حصّہ لیا تھا۔

دیکھا جائے تو اُردو ڈرامے کی اس مختصری تاریخ کا مطالعہ ہمیں اس کے دو اہم ادوار سے روشناس کرتا ہے ـــــ پہلا دور جو قدیم طرز کے ڈراموں پر مشتمل ہے۔ اور جو سینما کے عروج پر سسک سسک کر دم توڑ دیتا ہے اور دوسرا دور جو ادبی ڈراموں کی تخلیق کا دور ہے اور جو اب محض ریڈیو کے ایک ایکٹ کے ڈراموں تک محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ مزاح کے نقطۂ نظر سے اُردو ڈراما کے ادوار کی یہ تقسیم کارآمد ہے کہ اس سے ہمیں اُردو ڈراما کے مزاج میں ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔

اُردو زبان میں قدیم طرز کے ڈراموں کے مزاح کا مسئلہ جب کبھی زیرِ بحث آتا ہے۔ تو نقادانِ ادب اس مزاح کا مضحکہ اُڑاتے ہیں اور سب اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ ان ڈراموں کا مزاحیہ (یا شاید اُسے مذاقیہ کہیں تو بہتر ہے) حصّہ خاصا پست ہے۔ بادشاہ حسین اس ضمن میں رقم طراز ہیں:۔

"ایک تو یہی سبب تھا کہ قدیم ڈراما نگار اپنے ماحول میں جذب ہو چکے تھے اور انہیں مزاح اور ابتذال میں فرق سجھائی نہ دیتا تھا۔ دوسرے اگر سجھائی بھی دیتا ہو گا۔ تو عوام جن کے لئے ڈراما لکھا جاتا تھا ان کی ضیافتِ طبع کی خاطر بازاری مذاق اور ابتذال پیش کیا جاتا ہو گا۔"

اسی طرح محمد عمر نورالٰہی مصنفینِ ناٹک ساگر اور عبدالسلام خورشید صاحب نے حشر کی مزاح نگاری کو عامیانہ قرار دیا اور چونکہ حشر اس دور کے صحیح نمائندہ ہیں لہٰذا ان کے مزاح کے بارے میں یہ خیالات اس دور کے سارے ڈرامائی مزاح سے متعلق ہیں۔ یوں بھی دیکھیں تو اس دور کے بیشتر ڈراموں میں سنجیدگی کی ایک نمایاں نہر دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اور مزاح کے لئے ایک تفننی مزاحیہ حصّہ ڈرامے میں شامل کر لیا گیا ہے کئی ڈراموں میں تو اس مزاح کی سطح معمولی نقل تک گر گئی ہے۔ اور ڈرامے کے عام مقدر جزو سے بھی اس کا تعلق باقی نہیں رہا۔ پھر ان ڈراموں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہاں سنجیدہ کرداروں نے بہت کم غیر سنجیدہ باتیں کہنے کی کوشش کی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا اس دور کے ڈراما نگاروں نے مزاح اور سنجیدگی کو دو قطعاً مختلف حصّوں میں پیش کرنا اپنا فرضِ اولین قرار دے لیا تھا۔

---

۵ اُردو میں ڈراما نگاری ـــــ بادشاہ حسین ص ۱۰۸، ۱۰۹

بہرحال اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ قدیم اردو ڈرامے میں مزاح کا مزاج انتہائی عامیانہ ہے۔ لیکن اس مزاح کو محض عامیانہ کہہ دینے سے بات ختم نہیں ہو جاتی۔ فی الحقیقت مزاح تو ایک ایسا آئینہ ہوتا ہے۔ جس میں کسی زمانے کے ذہنی معیار کے سارے خدوخال اُبھر آتے ہیں اور پھر مسخ نہیں ہو سکتے۔ پھر چونکہ ڈراما عوام سے بہت قریب ہوتا ہے لہٰذا اس کا مزاح تو یقیناً عوام کی ذہنی سطح کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس زاویے سے دیکھا جائے تو قدیم اردو ڈرامے کے مزاح کی نفسیاتی توضیح اس دور کے عوام کو سمجھنے میں بھی معاون ثابت ہو سکتی ہے۔

اُردو کے قدیم ڈراما نگاروں میں غالباً حسینی میاں ظریف پہلے ڈراما نگار تھے۔ جنہوں نے ڈرامے کی سنجیدہ فضا میں مزاحیہ سین کے داخلے سے تبدیلی پیدا کی۔ عبدالسلام خورشید صاحب .... کی رائے میں نیرنگِ عشق سے انہوں نے ڈرامے میں دوسرے مناظر کے ساتھ ساتھ مزاحیہ سین بھی داخل کرنے شروع کئے ـــــ اصل ڈراما وہ ہمیشہ نظم میں لکھا کرتے تھے ـــــ اور مزاحیہ حصّہ نثر میں ہوتا تھا" ان کے بعد طالب بنارسی نے اپنے ڈراموں میں مزاحیہ عناصر کو بڑھانا شروع کیا۔ ویسے طالب کے لئے ڈراما کے طربیہ حصّے پر زیادہ توجہ مبذول کرنا اس لئے بھی ضروری تھا کہ ان کی کمپنی کے مالک بالی والا خود بڑے ہر دل عزیز طربیہ اداکار تھے اور طالب کو اُن کی اداکاری کی خاطر ڈرامے کے مزاحیہ حصّے کو ایک حد تک بڑھانا پڑتا تھا۔ اُردو ڈرامے میں مزاح کی آمد زیادہ تر ان دو ڈراما نگاروں ہی کی رہینِ منّت ہے چنانچہ جب ایک بار روایت قائم ہو گئی تو پھر دوسرے ڈراما نگاروں نے بھی اندھا دھند اسی ڈگر پر چلنا شروع کر دیا۔

قدیم اُردو ڈرامے کے سنجیدہ حصّوں سے بحث نہیں لیکن ان کے مزاحیہ حصّوں کے متعلق یہ بات یقیناً وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ان میں کسی طرح کے تدریجی ارتقاء کا گمان نہیں ہوتا۔ ظریف اور طالب سے لے کر .... حافظ عبداللہ اور آغا حشر تک اس مزاح کا مزاج ایک سا ہے۔ راقم الحروف کو اس ضمن میں مشہور ڈراما نگار سید امتیاز علی تاج کی وساطت سے "گلشنِ فارس" کے مطالعے کا موقعہ ملا ہے۔ یہ کتاب اس زمانے کے مزاحیہ حصّوں کا گویا نچوڑ ہے اور اس میں اس زمانے کی مقبولِ عام نقلوں کو ایک جگہ اکٹھا کر دیا گیا ہے۔ ان نقلوں میں سے کچھ کے نام یہ ہیں۔ تارا خورشید، تھوتھنا بوسہ، اشکری، چاندنی، سپاہی زادہ، فضیحتا وغیرہ وغیرہ ـــــ یہ نقلیں اپنے زمانے میں بہت مقبول تھیں مگر ان کے لکھنے والا کوئی خاص شخص نہیں تھا۔ بلکہ اکثر اوقات انہیں منشی، ڈائرکٹر اور ایکٹر مل جل کر اور عوام کے ذوقِ مزاح کو ملحوظ رکھتے ہوئے ترتیب دے دیتے تھے۔ چنانچہ اسی لئے "گلشنِ فارس" کی یہ نقلیں مصنفین کے ناموں سے بے نیاز ہیں۔ پھر چونکہ انہیں قبولِ عام کی سند بھی حاصل ہے۔ لہٰذا ان کا مزاج بھی انتہائی عامیانہ ہے۔ تدریجی ارتقاء کا تو خیر سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ویسے ان نقلوں سے قطعِ نظر جو دیہاتی گیتوں کی طرح اپنے خالق کے نام تک سے بے نیاز ہیں، قدیم اُردو ڈراموں کے مزاحیہ حصّوں میں بھی کچھ یہی عامیانہ کیفیت ملتی ہے۔ اس ضمن میں یہ چند مزاحیہ سین قابلِ غور ہیں:

بہادر :- (آغا سے) اجی آغا صاحب تم بڑی کھٹ کھٹ کرتے ہو۔

مُغل :- واللہ ہم کھٹ کھٹ۔ ہم نہیں کھٹ کھٹ، تم کھٹ کھٹ۔ تمہارا باپ کھٹ کھٹ، تم دغا باز، تم لچا، تم چور، تم کتا، تم بلّی، تم گدھا۔ تم تم تم، آ آ آ،

تماشہ پریزاد و زنگی مرد عرف گل باصنوبر چہ کرد مصنفہ حسینی میاں ظریف

○ اُردو ڈراما ـــــ عبدالسلام خورشید

عالم سوز :۔ چمن خاں کہاں گیا؟

دیانت :۔ گلشن خاں کی دعوت میں

عالم سوز :۔ اور لطافت؟

دیانت :۔ شرافت کی میت میں

عالم سوز :۔ سوسن کدھر گئی؟

دیانت :۔ اپنے گھر گئی۔

عالم سوز :۔ اور زلفن؟

دیانت :۔ کل مر گئی

عالم سوز :۔ آرررررا اچھا پان بنا لاؤ

دیانت :۔ پاندان کی چابی زلفن کے پاس رہ گئی۔

"لیل و نہار" از طالب بنارسی

پُرفن :۔ (ایک چور) کیوں حرام زادے اب جوتا مارے گا؟

بدظن :۔ (دوسرا چور) ابے تو نے خود چپت ماری ہے۔ میں نے کیا جوتا مارا۔ تو تو بالکل پاگل ہو گیا ہے۔

پُرفن :۔ کیوں حرامزادے اب جوتا مارے گا؟

بدظن :۔ نہیں بھائی میں نے ہرگز نہیں مارا،

پُرفن :۔ بدمعاش، پاجی۔ لُچے۔ بے ایمان۔ دغاباز،

بدظن :۔ حرامزادے۔ اُلّو۔ فتنہ ساز۔ (دونوں کا آپس میں لڑنا اور فتنہ عیار کا، جو گلیم اوڑھے غائب ہے) انہیں بدستور جوتے مارنا۔

"سحرِ سامری جمشیدی و ناٹک کرشمہ کرشن مراری"

از مرزا نظیر بیگ

لوسی :۔ (ایک فرنچ لیڈی جسے نواب پھانسنا چاہتا ہے) میں آپ جیسے نوابوں سے ملاقات کر کے اپنے آپ کو بڑے نصیب والی سمجھتی ہوں۔

گڑبڑ جھنگ :۔ (ایک نواب) تھینک یو۔ تھینک یو۔

لوسی :۔ بھلا نواب صاحب کا مکان

دلبو بیچ :۔ (نواب کا ملازم) زندگی میں خراسان اور مرنے کے بعد قبرستان،

لوسی :۔ اور حضور کے ماں باپ زندہ ہیں۔

گھسوٹ :- دوسرا ملازم، جی ہاں زندہ تو ہیں مگر قبر سے نہیں نکلتے۔
لوسی :- بھلا آپ کی شادی ہو چکی ہے؟
ولوچ :- ابھی شادی ہو کر بیوی بدہضمی بھی ہو گئی ہے

"دوزخی حور"

از منشی محمد ابراہیم محشر انبالوی

کوتوال :- جمعدار!
جمعدار :- سر،
کوتوال :- عقل و ہوش کدھر،
جمعدار :- برابر در سر۔ آپ کی کدھر گئی کیا خبر؟
کوتوال :- کیا کہا گیدی خر؟
جمعدار شکر گڑ مصری تینوں نام برابر۔ ایک سے ایک بہتر،
کوتوال چل جا جدھر سے آیا اُدھر
جمعدار چلا چلا میں اپنے پھیرے پر،

از فارس شکریؔ ـــ "گلشن فارس"

تیسرا :- بی صاحبہ آپ کا نام
رنڈی :- اُدھنی جان
تیسرا :- او ہو اُدھنی جان۔ اکنی جان کی نورِ نظر؟
رنڈی :- جی ہاں بندہ پرور۔ اکنی جان کی جانِ جگر۔ چونی بیگ کی جائی۔ اٹھنی جان کی لگائی۔ اشرفی خاں کی پالی اور روپیہ خاں کی سالی۔
تیسرا :- تو یوں کہو کہ گھر کا گھر ہی ہے ٹکسالی،
رنڈی :- جی ہاں جناب عالی
دوسرا :- مگر آپ کی اتی جان تو کچھ اور ہی پیشہ کرتی تھیں،
رنڈی :- جی ہاں وہ اور چیزیں بیچا کرتی تھیں،
پہلا :- کیا چٹنی۔ مربہ۔ آچار؟
رنڈی :- نہیں سرکار۔ جیب کترنے کی قینچی اور گلا کاٹنے کی تلوار۔

"شہیدِ ناز" از آغا حشر

سہیلی :- چنیت سنگھ غائب غلّہ۔ آدھا تیر آدھا بٹیر،
نفیستا :- یہ بھی تیری سمجھ کا ہے پھیر،

رضیہ :- مگر آپ کی ذات ہندو ہے یا مسلمان

فضیحتا :- آدھا ہندو، آدھا مسلمان، دن کو یہودی اور رات کو کرسٹان، آدھا قبرستان آدھا شمشان ہے!

رضیہ :- اور میاں مذہب؟

فضیحتا :- مذہب؟ مذہب رکابیا

رضیہ :- ذرا اس رکابیا مذہب کے عقیدے تو بیان کیجئے۔

فضیحتا :- پہلا عقیدہ لاپلیٹ۔ دوسرا بھر پیٹ۔ تیسرا جلد سمیٹ، چوتھا کر بھینٹ، پانچواں بن سیٹھ۔ چھٹا آرام سے لیٹ۔

"خوابِ ہستی" از آغا حشر

ظاہر ہے کہ قدیم طرز کے اُردو ڈراموں کے ان مزاحیہ حصّوں کا معیار خاصا پست ہے اور ان کا مقصد صرف نچلے درجے کے تماشائیوں کے لئے سامانِ تفریح بہم پہنچانا ہے۔ اس مقصد کی تکمیل کے لئے ان مزاحیہ حصّوں میں خاص طور پر ایسی باتیں نظر آتی ہیں جو تماشائیوں کے نچلے طبقے کو زیادہ مرغوب ہیں۔ مثلاً مالک اور نوکر کے مابین مزاحیہ سین میں زیادہ تر ہنسی کو مالک کے وقار کی پستی سے پیدا کیا گیا ہے۔ مندرجہ بالا مثالوں ہی میں نواب کے متعلق اس کے ملازم کا یہ کہنا۔ کہ "نواب صاحب کے والدین تو زندہ ہیں لیکن قبر سے نہیں نکلتے" اور شادی ہو کمان کی بوی بڈھی ہو گئی ہے"۔ یکلخت نواب صاحبان کے سارے ظاہری وقار اور دبدبے کو ختم کرتا اور حاضرین کے اس طبقے کو کھلکھلا کر ہنسنے پر مجبور کرتا ہے جس پر عام زندگی میں نواب اور مالک اور سیٹھ چھائے ہوتے ہیں۔ چنانچہ اس قسم کے مزاحیہ سین سے تماشائی کے قہقہوں میں استہزائیہ کیفیت پیدا ہوتی ہے اور اس کے دبے ہوئے انتقامی جذبات تسکین پاتے ہیں۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر ہمارے قدیم ڈراما نگاروں نے ان مزاحیہ مناظر سے عوام کی اس ضرورت کو پورا کرنے کی ایک کوشش ضرور کی ہے۔

قدیم اُردو ڈراموں کے مزاحیہ مناظر کا ایک بہت بڑا حصّہ غیر سوشل باتوں پر بھی تماشائیوں کے قہقہوں کو تحریک دیتا نظر آتا ہے۔ جیسا کہ ہم نے پہلے بھی لکھا ایک عام انسان ہر اس بات پر ہنسنے کے لئے مستعد رہتا ہے جو اس کے اپنے ماحول سے مختلف ہو یا سوسائٹی کے اخلاقی اور اخلاقیاتی معیار تک نہ پہنچ سکے۔ اس ضمن میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ انسان انفرادی طور پر تو جرم کا مرتکب ہوتا ہے لیکن دوسرے انسانوں میں مل کر وہ اسی جرم کی مذمت بھی کرتا ہے۔ سوسائٹی بحیثیتِ مجموعی ہر غیر سوشل بات کا مذاق اڑاتی ہے اور چونکہ سوسائٹی کا نمائندہ اجتماع تھیٹر میں ہوتا ہے لہٰذا یہاں تو خاص طور پر ہر غیر سوشل بات ہنسی کا وافر سامان مہیا کرتی ہے۔ چنانچہ ہمارے قدیم ڈراما نگاروں نے بھی عوام کے اس رجحان کے پیشِ نظر زیادہ تر مزاحیہ سین غیر سوشل باتوں کی ناہمواریوں ہی پر استوار کئے ہیں۔ مثلاً ناٹک پولیس ڈراما[°]،

[°] حافظ محمد عبداللہ کے ڈراموں پر بالعموم سنجیدگی مسلط ہے۔ لیکن ان کا ڈراما "ناٹک پولیس ڈراما" جو انہوں نے خاص طور پر رابرٹ سمتھ Robert Smith اور ولیم لیمب William Lamb کے ایما پر لکھا اور جس کی غرض و غایت عبرتِ انتباہ اہلکارانِ پولیس تھا، ان کی عام روش سے علیحدہ ہے۔

یوں تو یہ ڈراما طبع زاد ہے۔ لیکن مصنف کے اپنے الفاظ میں انہوں نے اس ڈرامے میں اسی نام کے ہندی ڈراما مصنفہ مول چند سے بہت سی باتیں لی ہیں اور چند ترامیم کے ساتھ انہیں شاملِ کتاب کیا ہے)

(باقی اگلے صفحے پر)

مصنفہ حافظ محمد عبداللہ میں رشوت بیگ کی رشمت "رمث ہم بجانی" مصنفہ محمد ابراہیم محشر انبالوی میں دغاباز اور حیلہ ساز بدمعنوں کا شوقِ شادی اور "شہیدِ ناز" مصنفہ آغا حشر میں طوائف کے مکروہ مقاصد کو اس مزاحیہ طریق سے پیش کیا گیا ہے کہ عوام کے قہقہوں کو تحریک مل سکے۔ اسی طرح قدیم اردو ڈراموں کے تضمینی مزاحیہ حصوں میں بنیا، چوہڑ، گنوار اور افیونی پر خصوصیت سے چوٹیں ملتی ہیں۔ دیکھا جائے تو یہ تمام کردار اپنی غیر سوشل حرکات کے باعث، عام انسانی سطح سے اس قدر پست نظر آتے ہیں کہ سٹیج کا ایک عام سا تماشائی بھی ان کی غیر ہمواریوں پر ہنستے ہوئے فرحت محسوس کرتا ہے۔ ہماری ناقص رائے میں غیر سوشل باتوں کی غیر ہمواریوں کو پیش کرنا حاضرین کے تفننِ طبع کے لئے بے حد کار آمد ثابت ہو سکتا ہے بشرطیکہ بات کو سپاٹ طریق سے پیش نہ کیا جائے۔ بدقسمتی سے ہمارے قدیم طرز کے ڈراما نگاروں کی نچلے طبقے کی ضروریات کو ہر دم پیشِ نظر رکھنے کی کوشش کا یہ نتیجہ نکلا ہے کہ ان کے ڈراموں کے یہ مزاحیہ سین بے حد سپاٹ ہیں۔ اور کہیں کہیں تو عوام کے ذوقِ مزاح سے بھی پست ہو گئے ہیں۔

قدیم اردو ڈراموں کے مزاحیہ حصوں کی ایک اور خصوصیت گالیوں سے مزاح کی تخلیق ہے۔ مندرجہ بالا مثالوں ہی میں پُرفن اور بدظن کا ایک دوسرے کو گالیاں دینا یا مغل کا بہادر کو چور، کتا اور بلی بنانا اس طریقِ کار کی غمازی کرتا ہے۔ ممکن ہے یہ باتیں اس دور کے عوام کے ذوق کے مزاح کے عین مطابق ہوں لیکن ہماری رائے میں کم از کم آج کے عوام اس سطح سے یقیناً بلند ہو چکے ہیں۔ بہر حال ڈراما نگار کا کام عوام کے ذوقِ مزاح کی تسکین کے ساتھ ساتھ اس کے معیار کو بلند کرنا بھی ہوتا ہے اس زاویے سے دیکھا جائے تو ہمارے قدیم ڈراما نگاروں کی یہ روش خاص طور پر قابلِ گرفت ہے۔

یوں تو بحیثیت مجموعی ہمارے قدیم ڈراموں کا تضمینی مزاحیہ حصہ زیادہ تر فارس سے سلیپ سٹک پر مشتمل ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ فارس کے صحیح معیار تک بھی نہیں پہنچ سکا۔ بے شک فارس کی بوچھاڑ اتنی بے تحاشہ ہوتی ہے کہ دیکھنے والا مارے ہنسی کے بے حال ہو جاتا ہے تاہم اس کے لئے توازن اور اعتدال کے علاوہ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ دائرہ تہذیب سے باہر نہ نکلے۔ بدقسمتی سے ہمارے قدیم ڈراموں کے مزاح میں توازن نہ اعتدال تو ہے ہی نہیں اور اس لئے ہم اس دور کی فارس کو "معمولی نقل" سے زیادہ اہمیت نہیں دے سکتے ——— فارس سے قطع نظر ہمارے کامیڈی اور اس کے لوازم یعنی مزاحیہ کردار اور صورتِ واقعہ سے پیدا ہونے والے مزاح کا خاص طور پر فقدان ہے۔ زیادہ سے زیادہ

(بقیہ حاشیہ) ہر چند یہ ڈراما فرمائش کا رہینِ منت ہے اور اس کے پیش نظر چونکہ ایک نمایاں مقصد ہے۔ لہٰذا اس کی از خود روانی کو جا بجا صدمہ بھی پہنچا ہے۔ تاہم اس سے معاشرے کے بہت سے پہلوؤں کے متعلق ہمیں نہ صرف قیمتی معلومات ہی حاصل ہوتی ہیں۔ بلکہ اس کا مزاحیہ حصہ جو دھمن والی بھنے کی چوری اور رشمت بیگ سب انسپکٹر کی تفتیش سے متعلق ہے، اپنی طنز و ظرافت کے لئے بھی قابلِ تعریف ہے ——— چوکیدار، زبردست خان پیدا کنسٹبل، کبھی ناس ورتی رام چوروں کی کارگزاریوں میں یوں تو سنجیدگی موجود ہے، لیکن ان کو اس طریق سے پیش کیا گیا ہے کہ ناظرین کو واقعات کی سچائی اور کرداروں کی دروغ گوئی صاف معلوم ہو جاتی ہے۔ اور وہ ان کی ہر ترانی حرکت پر طنزیہ قہقہہ لگانے کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔

حافظ محمد عبداللہ کی یہ پیش کش اپنے بے شمار نقائص کے باوجود قابلِ قدر ہے۔ خاص طور پر اس لئے کہ ان کے معاصرین میں بیشتر اوقات مزاح نقل و حکمت محدود ہے خالباً معاصرین کے اسی مزاحیہ معیار کو قائم رکھنے کے لئے حافظ صاحب نے عدالتی سین میں بعض وکس سے بعض پست قسم کے مزاحیہ جملے بھی کہلوائے ہیں۔

یہاں ایسے لوگ سٹیج پر لائے گئے ہیں جو مسخرے کا پارٹ ادا کرنے اور وہ گھڑی حاضرین کا دل خوش کرنے کے بعد واپس چلے جاتے ہیں۔ مگر جن کے مزاحیہ جملوں سے نہ تو دل کے کنول کھلتے ہیں اور نہ روح میں بالیدگی ہی پیدا ہوتی ہے۔ یہ کام کامیڈی کا ہے اور کامیڈی کو ابھی ہمارے ڈرامے میں پورے طور سے جنم لینا ہے۔

اس ضمن میں آغا حشر کی مزاح نگاری کے متعلق چند باتیں شاید دلچسپی سے خالی نہ ہوں ——— خاص طور پر اس لئے کہ آغا حشر اپنے دور کے نمائندہ ڈراما نگار ہیں اور ان کے مزاح کے متعلق ہماری گزارشات قریب قریب اس دور کے سارے ڈرامائی مزاح پر بھی صادق آتی ہیں۔

غور کیجئے تو آغا حشر کے ڈراموں میں سنجیدہ اور مزاحیہ سین بالعموم علیحدہ علیحدہ پیش کئے گئے ہیں جو سنجیدہ سین ہیں وہ اپنے بلند بانگ اور بلند آہنگ پیرایۂ اظہار کے باوجود، جذبات نگاری جوش و تموج اور اپنے اعلیٰ مقاصد کے باعث ہمارے ڈرامائی ادب میں ایک بلند مقام کے مالک ہیں۔ مگر جہاں تک مزاحیہ مناظر کا تعلق ہے وہ نہ صرف محض تضمینی حصے ہیں جن کا ڈرامے کے عام مد و جزر سے کوئی قریبی تعلق نہیں بلکہ جن کی عام سطح بھی اس قدر پست ہے کہ ان پر دیہاتی نقل کا گمان ہوتا ہے۔

آغا حشر نے اپنے ڈرامے کے مزاحیہ حصّہ کو پبلک کے عام معیار کے پیش نظر لکھا تھا۔ اور جس طرح قدیم روم میں پلاٹس Plautus کے مزاح کا معیار نچلے طبقے کے تماشائیوں کے ذوقِ مزاح سے ہم آہنگ ہونے کے لئے ایک انحطاطی انداز اختیار کر گیا تھا۔ بعینہٖ حشر کے مزاح کو بھی عوام کی خوشنودی کے پیش نظر سخت صدمہ برداشت کرنا پڑا۔ لیکن پلاٹس کے برعکس آغا حشر اس ضمن میں اس لئے قابل گرفت ہیں کہ ان کے سامنے شیکسپیئر کے زمانے کی طرح ایک نمائندہ ہجوم تھا۔ جس میں لچوں، شہدوں اور بازاری لوگوں کے ساتھ ساتھ شائستہ، مہذب اور تعلیمیافتہ لوگ بھی موجود ہوتے تھے۔ پھر حیرت ہے کہ کیوں حشر نے شیکسپیئر کی طرح ہر طبقے کی تفریحی ضروریات کو ملحوظ نہیں رکھا؟

آغا حشر کے مزاح میں شعوری کاوش کی فراوانی ہے۔ مزاحیہ مناظر کا مطالعہ کرتے وقت صاف محسوس ہوتا ہے کہ نہ صرف خود ڈراما نگار بلکہ ڈرامے کے اداکار بھی تماشائیوں کی موجودگی سے متاثر ہیں اور ہر ہر جملے پر اُن سے قہقہے لگوانے کی فکر دوام میں مبتلا رہتے ہیں۔ چنانچہ بیشتر اوقات تو اپنی "مزاحیہ باتوں" اور کبھی کبھی اپنی مضحکہ خیز حرکات سے بھی وہ لوگوں کو ہنسنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ مثلاً جب وہ خود کو شائستہ تمسخر بناتے ہیں، مسخروں کی طرح دھول دھپا کرتے ہیں۔ احمقانہ باتوں، چہرے کے خطوط، ہاتھوں کے اشاروں اور تماشائیوں سے تخاطب کے ذریعے انہیں خوش کرنے کی سعی کرتے ہیں تو اپنی شعوری کاوشوں کے باعث مسخرہ پن کے بہت قریب جا پہنچتے ہیں ——— شہید ناز کا بخشو، خوبصورت بلا کے خیر اللہ اور ماشاءاللہ اور خواب ہستی کا فضیحتا ایسے ہی کردار ہیں جن میں مزاحیہ کردار کی خبرمعیاریوں کی بجائے مسخرے کا مسخرہ پن اور میراثی کی نقالی موجود ہے۔

لہ۔ اس ضمن میں پروفیسر وقار عظیم کے یہ الفاظ بھی قابلِ غور ہیں: "طالب، بیتاب اور احسن ——— ان میں سے ہر ایک کی کوشش یہ ہے کہ ڈرامے میں مزاح کے عنصر کو ایسا رنگ دیا جائے کہ سننے والے کے سستے جذباتی مذاق کی تسکین ہو سکے ...... وہ ان مزاحیہ کرداروں کی ساری حرکات و سکنات پھبتیوں اور فقرہ بازیوں کو مشقت سے کمائی ہوئی اس پونجی کی کسوٹی پر کستا ہے جو دس روپے خرچ کر کے دیکھنے والوں کے دو روپوں سے کہیں زیادہ قیمتی ہے۔ حشر نے بھی اپنے مزاح کے ذریعہ اسی طبقے کو خوش کرنے کی کوشش کی ہے اور ابتدائی دور کے سب ڈراموں میں اس کا انداز ہر جگہ سستا اور عامیانہ ہے۔"

از "آغا حشر کا فن"۔ ماہ نو استقلال نمبر اگست ۱۹۵۳ء

قدیم اُردو ڈراموں کا معتدبہ حصّہ مغربی ڈراموں کے تراجم پر بھی مشتمل ہے۔ اس ضمن میں خاص طور پر شیکسپیئر کے ڈراموں کے تراجم بہت عام ہیں۔ لیکن یہاں دلچسپ بات یہ ہے کہ ہمارے ڈراما نگاروں نے (اور آغا حشر ان میں بہت نمایاں ہیں) المیہ حصّوں کا ترجمہ کرتے یا اُنہیں اپناتے وقت تو خاصی محنت کی ہے، اور جذبات و احساسات کی بچی عکاسی میں مصروف رہے ہیں لیکن کامک حصّے تک پہنچتے پہنچتے ان کا رویّہ قطعاً بدل گیا ہے یہاں تک کہ انہوں نے اصل کامک حصّوں کو قطعاً حذف کر کے ان کی جگہ سستی قسم کی "نقل" کے مناظر اپنی طرف سے بڑھا دیئے ہیں۔ یہ چیز اس بات پر دال ہے کہ ہمارے قدیم ڈراما نگار نہ صرف عوام کی خوشنودی حاصل کرنے کے بے حد متمنی تھے بلکہ ان کے پیشِ نظر کامک کا جو تصوّر موجود تھا، وہ دیہاتی نقلوں اور دسہرے اور ہولی کے نیم وحشی ناچوں سے بے حد متاثر تھا۔ یوں بھی دیکھیئے تو اس زمانے تک جو مزاح کا ورثہ ہم تک پہنچا تھا وہ سستی قسم کی ہجو، پھکڑ، ریختی۔ اور لفظی چٹخاروں پر مشتمل ہے۔ لکھنؤ کی مصنوعی تہذیب نے خاص طور پر مزاح کے ان عناصر کو ہوا دی تھی اور عیش و عشرت ہنسی، ٹھٹھے، دل لگی اور ریختی اور پھکڑ ہمارے معاشرے میں اس قدر سرایت کر گئے تھے کہ بمبئی اور مدراس سے لے کر لاہور اور پشاور تک مزاح کا معیار گر گیا تھا۔ اسی لئے ہمارے ڈراموں کے تضمینی مزاحیہ حصّوں میں سستی قسم کے مذاق نے اپنے لئے فوراً جگہ بنا لی اور بھانڈوں کی سی نقلوں اور تمسخر انگیز گیتوں نے کامیڈی کی تدریج وارتقا کے راستے میں دیواریں کھڑی کر دیں۔

---

(۳)

جیسا کہ ہم نے پہلے بھی لکھا ہے مزاح کے نقطۂ نظر سے اُردو ڈرامے کی تاریخ کے دو ادوار ہمارے پیشِ نظر ہیں۔ پہلا دور تو قدیم طرز کے ڈراموں پر مشتمل ہے اور ان کے تضمینی مزاحیہ حصّوں کا ہم نے بالتفصیل جائزہ لیا ہے۔ دوسرا دور ایک بدلے ہوئے اندازِ نظر کا غمّاز ہے اور اس کا لب و لہجہ اردو ادب کی دوسری اصناف کے بدلے ہوئے لب و لہجہ سے ہم آہنگ ہے۔

اُردو ادب کے بدلے ہوئے لب و لہجہ میں مغربی ادب سے آشنائی، سماجی شعور، تعلیم کی فراوانی اور سیاسی بیداری کا بہت بڑا حصّہ ہے۔ یہ تمام چیزیں نئے حالات کے نتیجے کے طور پر نمودار ہوئی ہیں اور ان کے باعث ہمارے ادب کی تمام اصناف (اور ڈراما بھی ان میں شامل ہے) متاثر ہوئی ہیں۔ لیکن جہاں اُردو ادب کی دوسری اصناف مثلاً جدید افسانہ یا جدید نظم نے مغرب کی ترقی پسند روش سے قریب تر ہونے کی سعیِ جمیل کی ہے وہاں اُردو ڈراما میں یہ ترقی پسند رجحانات بھرپور انداز میں ظاہر نہیں ہوئے۔ بے شک ہمارے ہاں مغربی ڈراما کے تراجم اور ریڈیو ڈراموں کی فراوانی کے باعث قدیم طرز کے ڈراموں کا بازار یکسر سرد پڑ گیا ہے تاہم یہ کہنا بھی صحیح نہیں کہ اس مدت میں اُردو ڈراما نے واقعتاً کسی اونچی بلندی کو چھو لیا ہے۔ یہی حالت ہمارے ڈراما میں طنز و مزاح کی ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ اُردو ڈراما میں مزاح کے مزاج میں یقیناً ایک تبدیلی آئی ہے تاہم مزاح کے لوازمات یعنی مزاحیہ کردار کی نمو اور کامیڈی کا عروج وغیرہ وغیرہ تا حال تشنۂ تکمیل ہیں اور جب تک یہ تمام باتیں پورے طور سے نمودار نہیں ہو جاتیں، یہ خطرہ ہے کہ ہمارا مزاحیہ ڈراما بھی ایک مدّت دراز تک تشنہ اور نامکمل رہے گا۔

یوں تو اُردو ڈراما کی تاریخ میں کسی تدریجی ارتقا کی تلاش بے سُود ہے تاہم مزاح کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو قدیم طرز کا تضمینی مزاحیہ حصّہ جو فارس سے قریب تر تھا، اس کی اوّلین لیکن کھردری صورت کا غمّاز ہے۔ اس سے اگلا قدم اُن ادبی ڈراموں کی صورت میں نمودار ہوتا ہے، جو اُردو ڈراما کی تاریخ میں سنگ ہائے میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ ہماری مراد امتیاز علی کے ڈراما البرٹ بل، کشن چند زیبا کا زخمی پنجاب اور ظفر علی خاں کے جنگِ جاپان و روس سے ہے۔ البرٹ بل کی خصوصیت یہ ہے کہ اس ڈراما میں ہمیں پہلی بار شائستہ مزاح کے نقوش ملتے ہیں۔ عبدالسلام خورشید

صاحب کی رائے میں "امراؤ علی نے البرٹ بل کے نام سے ڈراما لکھا جس میں انگریز افسروں اور بڑے بڑے عہدہ داروں کی فرعونی ذہنیت کا نقشہ کھینچا ہے۔ قدیم روش سے بغاوت کرتے ہوئے منشی امراؤ علی نے البرٹ بل میں نہایت شائستہ مزاح پیش کیا ہے"۵

البرٹ بل کے بعض اسم بامسمیٰ کردار مثلاً مسٹر پریجوڈس (Mr. Prejudice)، مسٹر پراؤڈ (Mr. Proud) اور مسٹر ہارش (Mr. Harsh) اُردو ڈراما میں طنز کی طرف "پہلا قدم" کا مقام رکھتے ہیں۔ علاوہ ازیں چندی لال بابو کا کردار اپنی مخصوص غیر ہمواریوں کے باعث اُردو ڈراما کے اوّلین مزاحیہ کرداروں میں سے ہے۔ اسی دوران میں کشن چند زیبا نے 'زخمی پنجاب' لکھا جو ملک کی سیاسی فضا کا عکاس تھا اور جسے محض اسی بنا پر اشتعال انگیز تصور کر کے ضبط کر لیا گیا۔ ویسے طنز و مزاح کے لحاظ سے یہ ڈراما کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔ کچھ یہی کیفیت ظفر علی خاں کے ڈراما 'جنگ جاپان و روس' کی ہے۔ جو اگرچہ زبان و بیان کے لحاظ سے خاصے کی چیز ہے لیکن جس پر سنجیدگی کے دبیز پردے مسلط ہیں۔ اسی زمانے کے دوسرے اہم ڈراموں میں محمد حسین آزاد کا ڈراما 'اکبر'، عبدالحلیم شرر کا ڈراما 'شہید وفا'، لالہ کنور سین کا ڈراما 'پریانند' اور عبدالماجد دریا آبادی کا ڈراما 'زود پشیماں' قابلِ ذکر ہیں لیکن مزاح کے نقطۂ نظر سے ان میں سے کسی کو بھی کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں۔

اب چاہیئے تو یہ تھا کہ اُردو زبان کے ادبی ڈراموں کا یہ آغاز ایک باقاعدہ روش کی صورت اختیار کرتا اور اُردو نظم اور افسانے کی طرح ہمیں اُردو ڈراما میں بھی ایک تدریجی ارتقاء کے نقوش نظر آتے لیکن ہوا یہ کہ دورِ جدید کے نئے رجحانات و میلانات اور مغرب کے ڈرامائی ادب سے آشنائی کے باوصف یہ پودا کچھ زیادہ ترقی نہ کر سکا۔ چنانچہ اس ساری مدت میں ہمیں اُردو ڈراما اور خاص طور پر اُردو کا مزاحیہ ڈراما جنگل کے اِکّا دُکّا پھولوں کی طرح بکھرا ہوا نظر آتا ہے۔ بے شک اس دوران میں امتیاز علی تاج کا معرکہ آرا ڈراما "انار کلی"، پنڈت کیفی کے "راج دلاری" اور "مراری دادا"، ڈاکٹر عابد حسین کا "پردۂ غفلت" اور "شریر لڑکا"، اشتیاق حسین قریشی کا "گناہ کی دیوار"، فضل حق قریشی کا "بھجی" اور ایک ایکٹ کے ڈراموں اور ریڈیو ڈراموں کا ایک طویل سلسلہ بھی نظر آتا ہے لیکن جیسا کہ ہم نے کہا 'خالص مزاحیہ ڈراما کے نقطۂ نظر سے ان میں سے بہت کم ہمارے مطلب کے ہیں'، پس دورِ جدید کے ڈرامائی ادب کے طنز و مزاح کا جائزہ لینے کے لئے اس کے سوا اور کوئی چارہ نہیں کہ اُن مستقل طنزیہ و مزاحیہ روشوں کا مطالعہ کیا جائے جن سے اس دور کے مزاحیہ ڈراموں کا تار و پود تیار ہوا ہے اور جو مستقبل کے صحیح مزاحیہ ڈراما کی نمود و ارتقاء کی طرف ایک "نمایاں قدم" کی حیثیت رکھتی ہیں۔

غور کریں تو دورِ جدید کے اُردو ڈرامے کی ان طنزیہ و مزاحیہ روشوں میں کم از کم دو ایسی ضرور ہیں جن کا آغاز اُردو ڈراما کے ابتدائی دور ہی میں ہو گیا تھا۔ ان میں سے پہلی رَو تو تراجم کی ہے اور دوسری فارس سے متعلق کی۔ جہاں تک تراجم کا تعلق ہے اُردو ڈراما کے ابتدائی دور ہی میں قریب قریب تمام ڈراما نگاروں نے مغرب کے مشہور ڈراموں سے کسی نہ کسی کا ترجمہ کیا یا کم از کم اپنے ڈراما کے لئے پلاٹ وہیں سے مستعار لیا لیکن جب مزاح کا مسئلہ سامنے آیا تو ایک تو اپنے زمانے کے ذوقِ مزاح کی پستی کے باعث اور دوسرے مغربی زبانوں کے مزاح کو اپنی زبان میں پوری کامیابی کے ساتھ منتقل نہ کر سکنے کی وجہ سے ان ڈراما نگاروں نے ایک نیا راستہ نکالا اور ڈراما کے کامک حصّوں کا ترجمہ کرنے کی بجائے ان کی جگہ اپنی طرف سے مزاح کے انتہائی پست قسم کے ٹکڑے بڑھا دیئے۔ پھر بھی یہ روش جس کا آغاز اس دور ہی میں ہوا، اُردو ڈراما کے جدید دور میں ایک نئے روپ میں نمودار ہوئی اور ہمارے ہاں پہلی بار اصل ڈراما کے ساتھ ساتھ اس کے کامک حصّوں کو بھی منتقل کرنے

---

۵ اُردو ڈراما ـــ عبدالسلام خورشید ص ۶۰

کی طرف رجحانات عام ہو گئے۔

یوں تو اُردو ڈراما کے دورِ جدید میں دوسری زبانوں کے ڈراموں کے تراجم کا ایک طویل سلسلہ نظر آتا ہے اور ہم بڑی آسانی سے مشہور تراجم میں سیّد تفضّل حسین ناشر کے ہنری پنجم (Henry V) اور جولیس سیزر (Julius Caeser)، مولانا عبدالمجید سالک کا "مجترا" (شیکسپیر) ڈاکٹر عابد حسین کا فاوسٹ (Faust by Goethe) اور مولانا عنایت اللہ دہلوی کے انطونی قلیپطرہ (Antony Cleopetra by Shakespeare) کا نام لے سکتے ہیں تاہم چونکہ ہمارے پیشِ نظر صرف اس دَور کا تجزیہ ہے جو طنز و مزاح سے متعلق ہے لہٰذا اس دَور میں غالباً سب سے زیادہ اہمیت محمد عمر نور الٰہی کے اُن تراجم کو ملے گی جن کی مدد سے ان ڈراما نگاروں نے اُردو ڈراما کو مغربی طنز و مزاح سے آشنا کرانے کی ایک سعیٔ جمیل کی۔ اس ضمن میں ان کا ڈراما "جانِ ظرافت" جو مولئیر (Moliere) کے ڈراموں سے ماخوذ ہے اور جس میں بقول ان کے "ایک تخیل کے کارنامے طفلِ طبع کے لئے قلم بند کئے گئے ہیں" خاصی اہمیت ہے۔ اسی طرح ان کا ڈراما "بگڑے دل" مولئیر کی ایک کامیڈی کا ترجمہ ہے اور مولئیر کے شستہ مزاح کو اُردو میں منتقل کرنے کی ایک شائستہ کوشش ہے۔ مگر اس سلسلے میں اُن کا ڈراما "تین ٹوپیاں" جو ایک فرانسیسی مذاقیہ سے ماخوذ ہے زیادہ مشہور و مقبول ہے۔ اس ڈراما کے بارے میں سیّد بادشاہ حسین لکھتے ہیں۔

"تین ٹوپیاں ایک فرانسیسی مذاقیہ سے ماخوذ ہے ٹوپیوں کی تبدیلی کی وجہ سے غلط فہمی اور غلط فہمی سے مذاق پیدا کیا گیا ہے۔ مذاق نہایت سنجیدہ اور پُر لطف ہے۔ مذاقیہ کی خصوصیت کہ ڈراما شروع سے آخر تک ہنسنے ہنسانے کی چیز ہو اس میں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ مؤلفین نے خیال کیا کہ لوگ شاید یہ سمجھ نہ سکیں کہ ٹوپیاں کس طرح تبدیل ہوئیں۔ اس لئے آخر میں دو اور سین اس کی وضاحت کے لئے لکھے اور چند گانے عوام کو خوش کرنے کے لئے داخل کئے۔ ہمارے خیال میں مؤلفین نے ایسا کرنے میں سخت غلطی کی۔ کیونکہ جو لطف اشارے اور کنایے میں آتا ہے کھلم کھلا کہہ دینے میں نہیں آتا۔" محمد عمر نور الٰہی کے اس ڈرامے میں مزاح کے معیار کا اندازہ اس ایک ہی ٹکڑے سے بخوبی ہو سکتا ہے۔ یہاں اس ڈرامے کے دو اہم کردار مصروفِ گفتگو ہیں:۔

ضامن:۔ مرزا رفاقت یہ تبلایئے کہ آپ نے میری جان بچائی یا نہیں؟

رفاقت:۔ (دق ہو کر) ہاں یہ کام میں کر تو بیٹھا

ضامن:۔ کیا میں نے آپ سے التجا کی تھی؟

رفاقت:۔ نہیں آپ تو غوطے پر غوطے کھا رہے تھے۔ بول کیسے سکتے تھے۔

ضامن:۔ اگر آپ کو اس احسان فراموشی کا نظارہ دکھانا منظور تھا تو مجھے ڈوبنے ہی چھوڑ دیا ہوتا۔

رفاقت:۔ مناسب تو یہی تھا۔ اچھا لایئے وہ مقبرہ کا گنبد کہاں ہے؟

مزاحیہ ڈراموں کے اخذ و ترجمے کے ضمن میں محمد عمر نور الٰہی کے ان ڈراموں کے علاوہ فضل الرحمٰن کا ڈراما "ظاہر باطن" بھی قابلِ ذکر ہے۔ کہ یہ شیریڈن (Sheridan) کے شہرۂ آفاق طربیہ دی سکول آف سکینڈل (The School of Scandal)

٭ "ناٹک ساگر" از محمد عمر نور الٰہی

٭٭ اُردو ڈراما نگاری از بادشاہ حسین

کا ترجمہ ہے۔ علاوہ ازیں انصار ناصری نے اسکر وائلڈ (oscar wilde) کے ڈراما سلومی (Salome) کو سلمیٰ کے نام سے اردو میں منتقل کیا ہے اور بڑی نکھری زبان میں اسکر وائلڈ کے مخصوص طرز کو بحال رکھا ہے۔ اسی طرح فضل حق قریشی کا ڈراما "تعلیم زدہ بیوی" فرانس کے مشہور ڈراما نگار مولیئر سے ماخوذ ہے۔ یہ ڈراما اپنی ظرافت کے لحاظ سے اردو میں قابلِ قدر اضافہ ہے۔ اگرچہ بعض مقامات پر ضرورت سے زیادہ اصلاحی عنصر نے ظرافت کو پسِ پشت بھی ڈال دیا ہے۔

بحیثیت مجموعی تراجم کے اس سلسلے نے اردو ڈرامے کو مغرب کی ترقی یافتہ کامیڈی اور طنز و مزاح کے لطیف عناصر سے آشنائی کے قیمتی مواقع بہم پہنچائے ہیں اور ان کے باعث ہمارے طبع زاد ڈراموں میں بھی ایک نیا طنزیہ و مزاحیہ لہجہ پیدا ہوا ہے ——— ایک ایسا لہجہ جو آگے چل کر مزاحیہ ڈراما کی تخلیق میں بہت کارآمد ثابت ہو سکتا ہے۔

دورِ جدید کی دوسری اہم رو مذاقیہ یعنی فارس کی رو ہے اور مشرق و مغرب کے ڈراموں کے تراجم کی طرح اس کا سلسلہ بھی اردو ڈراما کے قدیم دور سے چلا آتا ہے۔ البتہ قدیم ڈراموں کی فارس کا معیار معمولی نقل سے بلند نہیں ہو سکا اور نہ اسے ایک بھرپور انداز سے پیش ہی کیا گیا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اسے سنجیدہ ڈراما کے تضمینی مزاحیہ حصے کا مقام ملا ہے اور اس کا مقصد چند لمحوں کے لئے حاضرین کی تفریح طبع کے لئے سامان بہم پہنچانا قرار پایا ہے۔ لیکن دورِ جدید کی فارس (مذاقیہ) قدیم اردو ڈراما کی فارس سے کہیں ممتاز ہے اور اس کا لب و لہجہ مغرب کی ترقی یافتہ فارس سے ایک حد تک ہم آہنگ ہے۔

فارس یعنی مذاقیہ کے بارے میں محمد عمر نورالٰہی "تین ڈرامے" کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں ——— "فارس اس طرح بے تکان دوڑتی ہے کہ دیکھنے والا مارے ہنسی کے بے خود ہو جاتی ہے۔ اس کا راستہ اس قدر خطرناک ہے کہ قدم قدم پر ٹھوکر کا اندیشہ ہے کیونکہ ظرافت پیدا کرنے کی کوشش میں دامنِ تہذیب کا ہاتھ سے نکل جانا چنداں مشکل نہیں۔ اور اگر فارس دائرۂ تہذیب سے باہر نکل گئی تو ڈراما نہیں بلکہ عامیانہ اور سوقیانہ چیز ہے جو نقالوں اور بھانڈوں کے یہاں دیکھنے میں آتی ہے۞" چنانچہ فارس کی غیر سنجیدہ فضا اس کا مابہ الامتیاز ہے۔ لیکن ایک اور چیز جو اسے طربیہ یعنی کامیڈی سے جدا کرتی ہے وہ یہ ہے کہ کامیڈی میں مزاح کا زیادہ تر انحصار مزاحیہ کردار کی غیر ہمواریوں پر ہوتا ہے لیکن فارس اپنے مزاح کے لئے کردار کی دست نگر نہیں ہوتی۔ فارس کے بارے میں ڈاکٹر سید عابد حسین کے یہ الفاظ بھی قابلِ غور ہیں ——— "جس ڈراما میں واقعات کی عام رفتار اور قصے کا انجام خوشگوار ہو یعنی جس سے دیکھنے والوں کے دل پر فرحت و مسرت کا اثر ہو اُسے "فرحیہ" کہتے ہیں ——— مگر وہ کھیل جو محض تفریح اور دل لگی کا باعث ہوتا ہے "فرحیے" کے معیار سے پست ہوتا ہے اور فارس (نقل) کے نام سے موسوم ہے۞۞"

جدید اردو ڈراما میں فارس کی اس رو کے جو ڈرامے نمائندگی کرتے ہیں ان میں سدرشن کا "آنریری مجسٹریٹ" عظیم بیگ چغتائی کا "مرزا جنگی" سعادت حسن منٹو کا "بیمار" انصار ناصری کا "آرام علاج" کرشن چندر کا "حجامت" اور فضل الرحمٰن کا "کارخانہ" قابلِ ذکر ہیں۔

سدرشن کا ڈراما "آنریری مجسٹریٹ" جو ۱۹۲۵ء میں منظرِ عام پر آیا، دو بنیوں کی بزدلی کو انتہائی مبالغے کے ساتھ پیش کر کے حاضرین کی تفریح طبع کے لئے سامان بہم پہنچاتا ہے۔ سارے ڈراما پر غیر سنجیدہ فضا کا تسلط ہے اور مزاح، کردار یا صورتِ واقعہ سے پیدا ہونے کی بجائے نقلی صنعت گری

۞ پیش لفظ "تین ڈرامے" از محمد عمر نورالٰہی۔

۞۞ مضامینِ عابد از ڈاکٹر سید عابد حسین ص ۱۹۳

مبالغہ اور نقل سے پیدا ہوتا ہے۔ بہ حیثیت کی اس فارس کا ادبی پایہ بلند نہیں تاہم یہ قدیم ڈراموں کے تضمینی مزاحیہ حصّوں سے یقیناً ایک قدم آگے ہے۔ علاوہ ازیں اس فارس میں مزاحیہ ایکٹنگ کی کافی گنجائش ہے اور اگرچہ پڑھنے میں اس کی ظرافت پوری طرح سے نہیں اُبھرتی لیکن ہمارا خیال ہے کہ سٹیج پر پہنچنے اور اچھے کامک ایکٹروں کا سہارا لینے پر یہ فارس ہنسنے ہنسانے کا کافی سامان بہم پہنچا سکتی ہے۔

عظیم بیگ چغتائی کی فارس "مرزا جنگی" لکھنؤ کی مٹتی ہوئی تہذیب کو مبالغہ آمیز انداز سے پیش کرتی اور حاضرین کے لئے تفریح کا وافر سامان مہیا کرتی ہے۔ بیشک یہ ڈراما لکھنؤ کی تہذیب پر ایک چوٹ کا حکم بھی رکھتا ہے تاہم ڈرامے کی انتہائی غیر سنجیدہ فضا، افراد اور واقعات کی مبالغہ آمیز پیش کش اور مزاحیہ کردار کے فقدان کے باعث اس کا لب و لہجہ فارس کے لب و لہجہ سے ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ ممکن ہے کردار کے بارے میں کہا جائے کہ اس ڈراما میں مرزا جنگی کا مزاحیہ کردار موجود ہے جو اپنی غیر معمولیوں سے ساری محفل کو زعفران زار بنا سکتا ہے لیکن اگر بنظرِ غائر دیکھا جائے تو اس ڈراما کے تمام کردار، وزیرِ اعظم اور وزیرِ حرب سے لے کر بنّن خاں گول انداز، بتّن صاحب، آغا صاحب، آمدو حجام، بیگم مرزا جنگی اور خود مرزا جنگی تک ایک ہی زمین کی پیداوار اور ایک سی خصوصیات کے مالک ہیں۔ بات بات پر قسمیں کھانا، ایک دوسرے کی بے جا تعریف کرنا، تکلف اور تصنع کا تسلط قائم رکھنا، مبالغہ آرائی اور خود نمائی میں پیش پیش رہنا —— نیز بٹیر بازی اور منشیات کی طرف ان میں سے بیشتر کا رجحان اس بات پر دال ہے کہ اس ڈراما کا کوئی مخصوص کردار نہیں بلکہ ساری کی ساری فضا ہی مضحکہ خیز ہے۔ یا یوں سمجھیئے کہ یہ ڈراما ہمیں ایک ایسے کمرے کا منظر دکھاتا ہے جس میں چاروں طرف شیشہ قسم کے آئینے لگے ہوئے ہیں اور جو کردار بھی اس کمرے میں داخل ہوتا ہے اُس کا حلیہ مضحکہ خیز حد تک بگڑ جاتا ہے۔ اور حاضرین اس سے محظوظ ہونے لگتے ہیں۔ اس ضمن میں ہنگام جنگ کا یہ منظر قابلِ غور ہے جو موقعے کی سنجیدگی کے مقابل کرداروں کے مخصوص ردِ عمل کو مبالغہ آمیز انداز سے پیش کر کے ان کی صورتوں کو اس قدر مضحکہ خیز بنا دیتا ہے کہ ہم بے اختیار ہنسنے لگتے ہیں:-

آمدو :- ارے میاں گورے گورے

بنّن صاحب :- واللہ ...... !!

بتّن صاحب :- اجی حضرت!

(سب غور سے مٹھی کی دُوربینیں بنا کر دیکھتے ہیں۔ ایک گورا اندر آگے بڑھتا ہے)

مرزا جنگی :- (تحقیق کے بعد کہ گورا ہے) "واللہ گورا۔ لانا میری تلوار .... ابے آمدو کے بچے تلواریں کدھر رکھ دیں —— ؟

(آمدو گھبراہٹ میں اِدھر کا اسباب اُدھر پھینکتا ہے مگر تلواریں نہیں ملتیں۔ کمان ہاتھ میں آجاتی ہے)

مرزا جنگی :- بے کمان ہی تو مانگ رہا ہوں۔ ابے تیر کہاں ہیں؟

بنّن صاحب :- واللہ میری تلوار کہاں گئی۔ میری بندوق۔ ارے تیر کہاں گئے؟

(اور پھر جب گورے پر حملہ کیا جاتا ہے تو اس کا انداز بھی عجب مضحکہ خیز ہے):-

مرزا جنگی :- بنّن صاحب لیجئے نا گورے کو زد میں ہے۔ حضرت! تکلف کاہے کا!

بتّن صاحب :- لیجئے تو صاحب آپ شوق فرمائیں۔

پتو صاحب :- اجی حضرت! پتن صاحب لیجئے نا اس ازلی کو والله

پتن صاحب :- اجی قبلہ! آپ ہی بسم اللہ کیجئے۔

وغیرہ وغیرہ۔

ڈراما پر یہ غیر سنجیدہ فضا شروع سے آخر تک مسلط ہے اور اسی غیر سنجیدہ فضا کے باعث اس کا لب و لہجہ فارس کے لب و لہجہ سے ہم آہنگ ہے۔

جدید اردو ڈراما میں فارس کی اس رَو کی کچھ اور نمائندہ تخلیقات میں انصاری ناصری کا "آرام علاج" اور کرشن چندر کا "حجامت" قابلِ ذکر ہیں۔ "آرام علاج"[1] ایک ریڈیو ڈراما ہے جس میں انصاری ناصری نے نرسنگ ہوم کی خواہش اور آرام دہ فضا میں بعض مخصوص بے اعتدالیوں کو اس انداز سے بڑھا چڑھا کر پیش کیا ہے کہ نرسنگ ہوم مچھلی مارکیٹ میں تبدیل ہو کر رہ گیا ہے۔ ڈراما میں فارس کے مخصوص مبالغہ آمیز انداز اور افراد کی غیر سنجیدہ حرکات سے مزاحیہ صورتِ حال پیدا کی گئی ہے۔ کرشن چندر کا ڈراما "حجامت"[2] دراصل آندریف کی ایک نقل سے ماخوذ ہے اور کرشن چندر نے کتاب کے پیش لفظ میں اس کا اقرار بھی کیا ہے۔ لیکن ڈراما نگار نے پلاٹ کو اپناتے وقت اپنے ماحول کو اس خوبی سے ڈراما میں سمویا ہے کہ پڑھنے یا دیکھنے والے کو ڈراما میں کوئی اجنبیت محسوس نہیں ہوتی۔ ڈراما کے افراد —— پولیس آفیسر، ملزم اور دُوگر سنگھ کی حرکات و بیان میں وہی مخصوص غیر سنجیدہ لیکن مضحکہ خیز عناصر موجود ہیں جو فارس کے لئے ضروری ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں ملزم کا (جو دراصل پاگل ہے) پولیس سٹیشن میں پہنچ کر بیس بائیس سال قبل کے جرم کو تسلیم کرنا اور آفیسر سے درخواست کرنا کہ اس کی حجامت بنا دی جائے اور آفیسر کا (جس کا کام مقدمہ کی سنجیدگی سے پیروی کرنا ہے) اس بنا پر اُسے نکال باہر کرنا کہ وہ نئے مقدمات کی تفتیش میں مصروف ہے، فضا کی سنجیدگی کو ختم کر کے حاضرین کی تفریح کے لئے وافر سامان مہیا کرتا ہے اور اس لحاظ سے ہمارے ڈرامائی ادب میں ایک کامیاب فارس کا درجہ رکھتا ہے۔

فارس کی اس بحث کو ختم کرنے سے دورِ جدید کے دو ایسے ڈراموں کا تذکرہ بھی ضروری ہے، جنہیں ہم مکمل فارس کا درجہ تو نہیں دے سکتے لیکن فارس کے مخصوص انداز سے قریب ضرور ہیں۔ ان میں سے ایک تو سعادت حسن منٹو کا ڈراما "بیمار"[3] ہے اور دوسرا محمد فضل الرحمٰن کا ڈراما —— "کارخانہ"۔ "بیمار" میں دوست احباب کی اس ذہنیت پر سے پردہ اُٹھایا گیا ہے جس کے زیرِ اثر وہ بیمار پر اپنے تجربات منطبق کرنا چاہتے ہیں۔ ڈراما کی خوبی یہ ہے کہ کمار (بیمار) کے پاس یکے بعد دیگرے اس کے جتنے دوست بھی آتے ہیں وہ اس کی بیماری کی تشخیص اور علاج کے سلسلے میں اتنی مختلف باتیں بناتے ہیں کہ بیمار بوکھلا جاتا ہے۔ احباب کی اس مخصوص ذہنیت کو مبالغہ آمیز انداز سے پیش کرنے کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ڈراما پر شروع سے آخر تک ایک تفریحی کیفیت مسلط ہے جو اُسے فارس سے قریب تر لانے میں مدد دیتی ہے۔ کچھ یہی کیفیت محمد فضل الرحمٰن کے ڈراما "کارخانہ" کا مابہ الامتیاز ہے۔ اس ڈراما کے مختلف مناظر چاہے وہ ولیسی اور سلمٰی کی محبت سے متعلق ہوں یا ثروت بھائی اور نثار احمد کی گفتگو ہے، اس سنجیدگی اور انہماک سے تہی ہیں جو ایک ڈراما کے لئے ضروری ہے۔ دوسرے ڈراما میں کوئی خاص مزاحیہ کردار موجود نہیں بلکہ مزاح زیادہ تر مکالموں کی شوخی اور حالات و واقعات کی طرف کرداروں کے غیر سنجیدہ ردِّ عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ چنانچہ انہی سے ڈرامے کا مجموعی تاثر ایک فارس کا سا ہے، کامیڈی کا سا نہیں۔

---

[1]، "ادبِ لطیف" ڈراما نمبر ۱۹۳۹ء

[2]، کرشن چندر کے ڈراموں کا مجموعہ "دروازہ" میں سے۔

[3]، "منٹو کے ڈرامے" سعادت حسن منٹو۔

اب تک ہم نے جن دو روشوں کا ذکر کیا ہے وہ اپنے آغاز کے لئے کسی نہ کسی حد تک قدیم ڈرامے کے ساتھ بھی وابستہ ہیں۔ لیکن جدید اُردو ڈرامے میں دو ایسی روشیں بھی ملتی ہیں جن کا قدیم اُردو ڈرامے سے کوئی تعلق نہیں ——— ان میں سے ایک تو سنجیدہ ڈرامے میں طنز و مزاح کی وہ رَو ہے جو ایک درخشندہ لکیر کی طرح سارے ڈرامے میں اُبھرتی اور ڈوبتی نظر آتی ہے اور دوسری کامیڈی اور مزاحیہ ڈرامے کی وہ رَو جو اگرچہ ابھی تک اپنے اوّلین مراحل ہی میں ہے لیکن جس کی نمود اس بات کی شاہد ہے کہ ہمارے جدید اُردو ڈرامے میں کامیڈی مزاحیہ کردار اور مزاحیہ صورت حال (Humorous Situation) کی ترویج و ارتقا کی طرف کچھ نہ کچھ توجہ ضرور ہوئی ہے۔

سنجیدہ ڈراما میں طنز و مزاح کی نمود دراصل اس تحریک کی ایک شاخ ہے جو مغربی ادب سے آشنائی، تعلیم کی فراوانی، ایک وسیع تر اندازِ نظر اور سیاسی و سماجی بیداری کے باعث پیدا ہوئی اور جس کا نتیجہ ایک ایسا طنزیہ و مزاحیہ لہجہ تھا جو اُردو ادب کی تمام اصناف میں سرایت کر گیا۔ چنانچہ جدید ڈراما میں طنز و مزاح کی جھلکیاں کسی تدریجی ارتقا کی رہینِ منت نہیں بلکہ اس بدلے ہوئے لب و لہجہ کی مرہون ہیں جو سارے کے سارے جدید اُردو ادب میں نمودار ہو چکا ہے۔ لیکن اُردو ڈراما میں ان طنزیہ و مزاحیہ عناصر کی آمد کی وجہ چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہو اس بات سے انکار ناممکن ہے کہ ان عناصر نے ہمارے ڈراما کے مزاج کو یکسر بدل دیا ہے۔ اور اس سنجیدگی کو بڑی حد تک انحطاط پذیر کر دیا ہے جو قدیم اُردو ڈراموں کا امتیازی نشان تھی۔ دورِ جدید کے ڈراما کے مزاج کی اس تبدیلی کا احساس ان چند مثالوں سے ہو سکتا ہے:-

سلیم:- اوہ! تو انارکلی بھی تم سے بے تکلف ہیں زعفران؟ ثریا تو کہتی تھی وہ کسی سے بات ہی نہیں کرتی۔

زعفران:- تو حضور آدمی کو دیکھ کر ہی بات ہوتی ہے نا۔

ستارہ:- ہاں ان میں تو بڑے چاند جڑے ہیں

زعفران:- پھر کیا نہیں ہیں

سلیم:- (مسند پر بیٹھ کر) تو تم سے کیا باتیں کیا کرتی ہیں وہ؟

زعفران:- اب کوئی باتیں مقرر تو ہیں نہیں۔ سبھی طرح کی باتیں ہوتی ہیں۔

سلیم:- خوب۔ خوب (کچھ سمجھ میں نہیں آتا کیا بات کر کے اس تذکرے کو جاری رکھے) غرضیکہ بہت محبت ہے تم کو انارکلی سے

زعفران:- اسے بھی کو کیا۔ کون سا بھلا آدمی محلسرا میں ہے جو انہیں نہ چاہتا ہو۔

(بڑی تمکنت سے سر پھیر کر ستارہ پر ایک نظر ڈالتی ہے)

سلیم:- تو ہم نہیں بھلے آدمی زعفران؟ (گویا دیکھیں تو زعفران سامنے سے کیا کہتی ہے)

ستارہ:- (زعفران کی پریشانی کو بھانپ کر) گھبرا کیوں گئیں؟

زعفران:- اب حضور کے تو۔ حضور کی تو۔ میں نے تو محلسرا۔ توبہ! توبہ! اے حضور میں تو اس کلموہی کے جلانے کو کہہ رہی تھی۔

ستارہ:- (فاتحانہ انداز میں مسکرا کر) اب کہیں نہ کہو گی یوں؟

سلیم:- (لطف لیتے ہوئے) ہم یوں باتوں میں نہیں اڑنے کے۔ اب تو زعفران تمہیں ہم کو بھی بھلے آدمیوں میں شامل کرنا ہی پڑے گا۔

(انارکلی۔ بابِ اوّل منظرِ دوم)

از۔ امتیاز علی تاج

اماں جان :۔ (گھبرا کر) شفیق آتا ہے تو میں کھوسی جاتی ہوں۔ کریمن! اری او کریمن!

کریمن :۔ (دور سے) کیا حکم ہے بی بی جی؟

اماں جان :۔ اری چاء بنا دو جلدی سے

کریمن :۔ (دور سے) میں نے پہلے ہی کیتلی رکھ دی ہے چولھے پر

اماں جان :۔ بڑی ہوشیار عورت ہے

زینت :۔ بڑی سیانی ہے

فرحت :۔ بڑی موقعہ شناس ہے

بتول :۔ میں تو اس کی قائل ہوں

اباجان :۔ بڑی اچھی ہے

کریمن :۔ (دور سے) بی بی جی بسکٹ ایک ہفتے سے ختم ہو رہے ہیں۔

بتول :۔ یہ لیجئے۔

اماں جان :۔ بس اس میں نقص ہے تو یہی۔ شفیق تو ٹھہرا بھلا آدمی نہیں تو۔

بتول :۔ کیا یہ بات بلا کر نہیں کہی جا سکتی تھی؟

فرحت :۔ ہاں موقعہ محل بھی نہیں دیکھتی

زینت :۔ کتنی بے وقوف عورت ہے

اباجان :۔ آخر جاہل ہے۔

کار کی شادی

از راجندر سنگھ بیدی مجموعہ "سات کھیل"

(منیجندہ ہنس رہا ہے)

منیجندہ :۔ پوری تم کار بیچ ڈالو

دیوان :۔ کار بیچ ڈالو۔ یہ کیا کہہ دیا۔ اس کار کے بکنے کا تو ایک ہی طریقہ ہے جو خود پوری نے بتایا تھا۔ پوری کہو تو بتا دوں؟

پوری :۔ ہاں ضرور۔ کیوں نہیں؟ پوسٹ آفس میں تمہاری طرح ڈاکے تو نہیں ڈالتا رہا۔ اپنی کار ہے جناب۔ جس طرح چاہیں استعمال کریں بیچیں یا۔

دیوان :۔ یا لاٹری ڈالیں۔ منیجندہ بھی ایک ٹکٹ خریدے گا۔

منیجندہ :۔ خوب تو پوری صاحب لاٹری ڈال رہے ہیں۔ ایک ٹکٹ میرا بھی رہا بھئی! (منیجندہ یہ کہہ کر پھر ہنستا ہے)

پوری :۔ تمہارے دو ٹکٹ۔ مسٹر اور مسز منیجندہ

دیوان :۔ دو روپے اور بڑھ گئے۔ ۵۰۰ کلرک پوری کے آفس میں کام کرتے ہیں۔ ۵۰۰ روپیہ تو ہو گیا۔ دو تمہارے ۵۰۲۔ سنتا ہے پوری تمہارے پیسے

نوکر بھی ٹکٹ خرید رہے ہیں۔ کل کلب میں بھی ایک... اشتہار بانٹ دو۔

[3] سوسائٹی کے اجارہ دار از اندر لال ناس قمر

ادبی دنیا سالنامہ ۱۹۳۶ء

سنجیدہ ڈراموں میں طنز و مزاح کی اس روش کو عام کرنے میں مندرجہ بالا ڈراما نگاروں کے علاوہ کرشن چندر، اپندر ناتھ اشک، حیات اللہ انصاری، ناکارہ حیدر آبادی، خلیل الرحمٰن، آوارہ حیدر آبادی، میرزا ادیب، اور دوسرے ڈراما نگاروں نے بڑھ چڑھ کر حصّہ لیا ہے اور جدید اُردو ڈراما کے مزاج میں شگفتگی اور طنز کی ایک لہر دوڑا دی ہے۔

ڈراما میں طنز و مزاح کی اس روش کے بارے میں اصغر بٹ لکھتے ہیں "۔۔۔ اب سب سے نازک مسئلہ آتا ہے ڈراما میں طنز و مزاح کا۔ ہمارے عالی مزاج ترقی پسند ڈراما نویس گروہی نفسیات (موب سائیکالوجی) کا صحیح جائزہ لگانے میں ناکام رہتے ہیں۔ انہیں عامیانہ پن سے نفرت ہے۔ اس لئے ان کے ڈرامے سنجیدہ اور وزنی ہوتے ہیں۔ اگر بھولے سے مزاح آ بھی جاتا ہے تو یا اتنا ٹھوس ہوتا ہے یا اتنا لطیف کہ عوام اس سے لُطف اندوز نہیں ہو سکتے"[1] ——— چنانچہ آگے چل کر وہ اپنے مضمون میں جس مزاح کو رائج کرنے کی تلقین کرتے ہیں وہ قدیم ڈراموں کے مزاح سے کچھ زیادہ بلند نہیں۔ بے شک ڈراما میں طنز و مزاح کو سات پردوں کے پیچھے چھپا نہیں رہنا چاہیئے لیکن اگر مزاح یا طنز اس طرح اُبھرے جیسے کہ مندرجہ بالا اقتباسات میں تو ہماری ناقص رائے میں یہ نہ صرف اُن "ٹھوس اور لطیف" عناصر سے پاک و محفوظ ہی ہے جن سے جناب اصغر بٹ برگشتہ ہیں بلکہ اس کا مزاج اس عامیانہ مزاح سے بلند بھی ہے جسے صرف عوام کا انتہائی جاہل طبقہ پسندیدگی کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ اس ضمن میں اس بات کا اعادہ مقصود ہے کہ ڈراما نگاروں کا کام محض عوام کے ذوقِ مزاح کی تسکین ہی نہیں بلکہ اسے بلند کرنا بھی ہے۔ چنانچہ ہمارے ڈراما نگاروں کی مندرجہ بالا روش ایک روشن نظریئے کی حیثیت رکھتی ہے اور اس سے ہمارے ڈراما کے مزاج میں ایک ایسی خوشگوار تبدیلی رونما ہوئی ہے جو ڈراما کے مستقبل کے لئے نیک فال کا درجہ رکھتی ہے۔

جدید اُردو ڈراما کی آخری رَو اُن بکھرے ہوئے ڈراموں پر مشتمل ہے جنہیں خالص مزاحیہ ڈرامے کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ ان ڈراموں میں سے بعض ایسے ہیں جو اگرچہ کامیڈی کے صحیح معیار پر پورے نہیں اُترتے تاہم جن کے باعث فرحت ضرور نصیب ہوتی ہے۔ بعض ایسے ہیں جن میں مزاح صورتِ واقعہ یا عملی مذاق سے پیدا ہوا اور بعض ایسے جو اپنی کامیابی کے لئے مزاحیہ کردار کی غیر ہمواریوں کے رہینِ منت ہیں۔ البتہ ہمارے ہاں ایسے ڈرامے بہت کم ہیں جن میں مزاحیہ کردار اور مزاحیہ صورتِ واقعہ کا امتزاج رونما ہوا ہو۔ حالانکہ صحیح کامیڈی کی احساس اس امتزاج ہی پر استوار ہوتی ہے۔

جدید اُردو ڈراما میں کامیڈی کی پہلی خصوصیت یعنی حصولِ فرحت کے سلسلہ میں جن ڈراموں کا نام لیا جا سکتا ہے ان میں فاروق علی خاں کا "بدلا ہوا زمانہ"[2] اشیر چند نندہ کا ڈراما "بلی کا بیاہ" محمد عمر نور الٰہی کا "برابر کی چوٹ" اور شوہر بیوی کی لڑائی جنگ سے متعلق وہ تمام ڈرامے شامل ہیں جن میں مزاح مکالمے کی چستی اور لڑائی جنگ کے بعد ایک خوشگوار ملاپ کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا ڈراموں میں راجہ فاروق علی خاں کا ڈراما "بدلا ہوا زمانہ" اپنی طرز کی ایک کامیاب کامیڈی ہے اور اگرچہ اس کا خوش گوار ڈرامائی

---

[1] :- سٹیج ڈراما از اصغر بٹ (ادبی دنیا فروری ۱۹۳۹ء)

[2] :- ادبی دنیا سالنامہ ۱۹۳۹ء۔

مبنی ایک حد تک صورتِ واقعہ کی دلچسپ پیش کش پر مبنی ہے تاہم دراصل اس کی کامیڈی کا راز اُن خوشگوار مکالموں میں مضمر ہے جن میں ترنم، سنجیدگی، دلآرام اور آوازوں کا حصّہ ہیں۔ نیز ڈرامہ کے انجام کی فرحت زا کیفیت سے یہ جذباتی تناؤ کو آسودہ کر کے حاضرین کو مسرت و لطف کا وافر سامان مہیا کرنے میں بھی کامیاب ہوئی ہے۔

"بلی کا بیاہ"[۱۱] پروفیسر ایشور چند نندہ کی تخلیق ہے اور محترمہ ز۔ ب۔ صاحبہ نے اس کا ترجمہ کیا ہے۔ چونکہ اصل ڈراما ہمارے اپنے معاشرے سے متعلق ہے اور اس کا ترجمہ پنجابی سے اُردو میں ہوا لہٰذا ہمیں اس میں وہ اجنبیت نظر نہیں آتی جس کی بنا پر ہم اُسے صرف "تراجم" کے زمرے میں جگہ دینے پر مجبور رہوں۔ یہ ڈراما "صاحب"[۱۲] کے نیم انگریزی اور نتیجۃً نیم مزاحیہ کردار کی پیش کش کے لئے بھی اہمیت رکھتا ہے لیکن دراصل اس کی کامیابی اس فرحت زا آسودگی میں پنہاں ہے جو ڈراما کی سہ۔ یہ جذباتی کش مکش کے بعد جب کشن اور کنول کے ملاپ کی صورت میں رونما ہوتی ہے۔ اپنے حسین اندازِ پیش کش، مکالموں کی چستی و برجستگی اور انجام کی دل خوش کن کیفیت کے باعث یہ ڈراما ہمارے ادب کے یقیناً اچھے مزاحیہ (کامیڈی) ڈراموں میں شامل کئے جانے کے قابل ہے۔

"برابر کی چوٹ"[۱۳] محمد عمر (نور الٰہی) کی پیش کش ہے اور طلعت، ارشد، شہداد اور شبراتی کے دلچسپ کردار پیش کرتی ہے۔ تاہم ڈراما کا اصل لُطف اس کوشش میں ہے جو ہیرو ایک "مصیبت ناک" ہیروئن سے پیچھا چھڑوانے کے لئے کرتا ہے اور جس کا نتیجہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں نکلتا کہ وہ اپنے ہی جال میں اُلجھ کر رہ جاتا ہے۔ حاضرین ہیرو کی اس "خود آفریدہ مصیبت" سے محظوظ ہوتے ہیں۔

مندرجہ بالا ڈراموں کے علاوہ کامیڈی کی اس خاص کیفیت کا پرتو اُن ڈراموں میں بھی نظر آتا ہے جن کی اساس شوہر بیوی کی گھریلو جنگ پر استوار ہوتی ہے اور اگرچہ یہ ڈرامے گھریلو جنگ کی ننھی مُنّی حماقتوں کو طشت از بام کر کے ہنسنے ہنسانے کا باعث ثابت ہوتے ہیں تاہم اُن کی کامیابی کا مزہ اس ملاپ میں ہے جو صلح ہو جائے جنگ ہو کر میں بھی پنہاں ہوتی ہے۔ نیز اس جنگ کے دوران کہے گئے تیز نوکیلے جملوں، بیوی کے جذباتی ردِّعمل اور آخر میں شوہر کی صلح جو ذہنیت سے ایک ایسی فضا پیدا ہوتی ہے جو حاضرین کے بہت بڑے طبقے کو اس کے اپنے گھریلو جھگڑوں کی حماقتوں کا تماشہ دکھا کر عظہ بھر کے لئے ہنسنے اور بڑی بیزنگ مسکرانے پر مائل کرتی ہے۔ اُردو ادب میں اس قسم کے ڈراموں میں سنت سنگھ ایم اے کا "ایک آنہ"[۱۴] نواز، محمد فاروقی و عبد المجید کا "میاں بی بی" اور فضل حق قریشی کا "بھائی جان نے قربانی کی"[۱۵] خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

لیکن کامیڈی محض چست و برجستہ مکالموں اور انجام کی خوشگوار کیفیت ہی پر مبنی نہیں۔ دراصل اس کی کامیابی کے لئے مزاحیہ صورتِ واقعہ (Humorous situation) اور مزاحیہ کردار (Humorous character) کی تخلیق از بس ضروری ہوتی ہے۔ جدید اردو ڈراما میں اگرچہ یہ صورتِ حال بڑی حد تک سے پیدا نہیں ہوئی اور مزاحیہ صورتِ واقعہ اور مزاحیہ کردار بہت کم اپنے بھرپور انداز میں ظاہر ہوتے

---

[۱۱] سالنامہ ادبی دنیا ۱۹۳۵ء

[۱۲] سالنامہ ادبی دنیا ۱۹۳۸ء

[۱۳] سالنامہ "ادبی دنیا" ۱۹۳۹ء

[۱۴] ادبی دنیا نومبر ۱۹۴۲ء

[۱۵] از "ریڈیو ڈرامے" فضل حق قریشی۔

ہیں۔ تاہم ہمارے ہاں کامیڈی کے اس معیار تک پہنچنے کی بعض نفیس کوششیں ضرور ملتی ہیں۔ اس ضمن میں حیات اللہ انصاری کا ڈراما "بھوت گھر"[1] صورتِ واقعہ سے مزاح پیدا کرنے کی کافی اچھی کوشش ہے۔ اس ڈرامے کے بعض کردار مثلاً ماسٹر صاحب اور مہاراج اپنے ظاہر و باطن کے دلچسپ تضاد کے باعث مزاحیہ کردار کے بہت قریب بھی جا پہنچے ہیں لیکن ڈراما کی اصل خوبی وہ صورتِ واقعہ ہے جس میں کسی "عملی مذاق" کا دخل نہیں بلکہ جو خود بخود بغیر کسی ظاہری کاوش کے اُبھری ہے۔ ڈراما کا عروج جب ماسٹر صاحب جو بار بار اپنے شاگردوں سے کہہ چکے ہیں کہ بھوت وغیرہ کوئی نہیں، کی دھوتی کھل کے پھنس جاتی ہے اور وہ سمجھتے ہیں کہ دراصل انہیں بھوت نے پکڑ لیا ہے، پھر ان کی بھیانک چیخیں اور اپنے شاگردوں کو مدد کے لئے پکارنا ——— یہ سب کچھ ایک اچھے مزاحیہ واقعہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ بحیثیتِ مجموعی حیات اللہ انصاری کا یہ ڈراما اپنی طرز کی بڑی کامیاب چیز ہے۔

صورتِ واقعہ سے مزاح پیدا کرنے کی ایک اور اچھی کوشش راجہ فاروق علی خاں کا ریڈیائی ڈراما "نوکروں کا جلسہ" ہے۔ ڈراما کی دلچسپ صورتِ واقعہ اس طرح پیدا ہوتی ہے کہ موہن اور حمید دو مالک ہیں، چھپ کر اپنے نوکروں کے ایک ایسے ہنگامی اجلاس کی کارروائی سنتے ہیں جس میں اُن دونوں مالکوں کے گھریلو معاملات کے بارے میں نوکروں کے دلچسپ نظریات کھُلم کھُلا بیان ہوتے ہیں۔ یہ صورتِ حال لمحہ بہ لمحہ شدت اختیار کرتی جاتی ہے تا آنکہ ایک ایسے مقام پر جا پہنچتی ہے کہ مالک کچھ اور سننا نہیں چاہتے اور لپک کر باہر نکل آتے ہیں۔ اس پر جو انتشار اور بدنظمی پیدا ہوتی ہے اور جس مضحکہ خیز انداز سے جلسہ برخاست ہوتا ہے وہ ایک انتہائی دلچسپ مزاحیہ صورتِ واقعہ کا نمونہ ہے۔ یوں بھی ڈراما کے موضوع میں کافی سے زیادہ جدت ہے اور ڈرامے کے مکالمے مزاحیہ صورتِ حال کے عین مطابق ہیں۔ فاروق علی خاں کا یہ ڈراما ہمارے مزاحیہ ڈراموں میں ایک ممتاز مقام کا مالک ہے۔

میرزا ادیب کے ڈرامے ——— "اور یوں بھی ہوتا ہے"[2] اور "سکریٹری"[3] بھی صحیح کامیڈی کی طرف ایک نمایاں قدم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ "اور یوں بھی ہوتا ہے" اپنے مزاح کے لئے صورتِ واقعہ کی نمود کا رہینِ منت ہے۔ تنویر جب اپنے ہونے والے خسر سے ملاقات کرنے کے لئے غلطی سے ایک ایسی کوٹھی میں چلا جاتا ہے جس کا مکین ایک "پاگل" ہے۔ اور یہ نو وارد کو اپنا شاگرد سمجھ کر لیکچر دینا شروع کر دیتا ہے۔ چنانچہ تنویر کا جو برا حال ہوتا ہے اور جس تگ و دو کے بعد وہ اس پاگل کے چنگل سے بچ نکلنے میں کامیاب ہوتا ہے ——— نیز بعد ازاں جب اُسے اپنی غلطی کا علم ہوتا ہے ——— تو یہ سارا قصہ ایک دلچسپ مزاحیہ واقعہ کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ میرزا ادیب کے دوسرے ڈراما "سکریٹری" میں صورتِ واقعہ کی بہ نسبت مزاحیہ کردار سے مزاح کی تخلیق ہوتی ہے۔ فلسفے کے پروفیسر کو ایک ایسا سکریٹری چاہیئے تھا جو اصول اور منطق کی بات کرے۔ حسنِ اتفاق سے انہیں جو سکریٹری ملتا ہے وہ مزاحیہ کردار کی حد تک اپنے نظریات و اعمال کی زنجیروں میں قید ہے۔ یعنی اس میں عام انسانی لچک تو ہے ہی نہیں۔ چنانچہ جب وہ پروفیسر کی شدید بیماری کے دوران میں بھی اپنی منطق پر سنجیدگی سے گامزن رہنا چاہتا ہے تو اس کی حماقت سے مزاح کو بہت تحریک ملتی ہے۔

---

[1] ڈراما "بھرے بازار میں" ——— حیات اللہ انصاری

[2] مجموعہ "آنسو اور ستارے" ——— میرزا ادیب

[3] " " "آنسو اور ستارے" ——— "

صورتِ واقعہ سے مزاح کی تخلیق کے ضمن میں فضل حق قریشی کا ریڈیائی ڈراما "ہفتہ وار اخبار"[1] بھی قابلِ ذکر ہے۔ ڈراما کا شروع کا حصّہ تو کافی آہستہ ہے اور یہاں مزاح زیادہ تر مکالموں کا رہینِ منّت ہے لیکن جب فتح سنگھ نامی انکم ٹیکس آفیسر کو ایک لکھن گاہک سمجھ کر نسیم اور کاظمی اپنے اخبار کی آمدنی بڑھا چڑھا کر بتا چکتے ہیں اور پھر انہیں اچانک معلوم ہوتا ہے کہ وہ گاہک نہیں بلکہ انکم ٹیکس آفیسر ہے جو اُن کی آمدنی معلوم کرنے آیا ہے تو وہ اس قدر بوکھلا جاتے ہیں اور اس عجلت اور گھبراہٹ سے اپنی بگڑتی ہوئی دیوار کو سنبھالا دینے کی کوشش کرتے ہیں کہ ایک اچھی مزاحیہ صورتِ واقعہ معرضِ وجود میں آجاتی ہے۔

آخر میں ناکارہ حیدرآبادی کے ڈراما "شوہر کی بھوک ہڑتال"[2] کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ دراصل یہ ڈراما پیروڈی ہے "بھوک ہڑتال" کے فلسفہ پر اگرچہ اس میں پیروڈی کے لوازمات کو سختی سے ملحوظ رکھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ پھر بھی حریفین کی آپس میں کش مکش، شوہر کی بھوک ہڑتال، بیوی کے صلح نامے کے چودہ نکات اور اخبارات، انجمنوں اور رپورٹروں کی دلچسپی نے اُسے اسی وضع کے ایک عام سیاسی اور ہنگامی واقعہ کی تعریف کی صورت عطا کر دی ہے۔ لیکن اس ڈرامے کی اہمیت بطور پیروڈی ہی نہیں بلکہ اس طنز کے باعث بھی ہے جو اس پیروڈی کی وجہ سے معرضِ وجود میں آتی ہے اور جس کی مدد سے ڈراما نگار بھوک ہڑتال کے فلسفہ کو ایک نئے زاویے سے پیش کرنے میں کامیابی حاصل کرتا ہے۔ البتہ گاندھی جی کے برت کی طرف بعض اشارات ضرورت سے زیادہ نمایاں ہیں اور ان سے ڈرامے کی بے ساختگی کو نقصان پہنچا ہے۔ علاوہ ازیں جب ڈراما میں ایک مزاحیہ صورتِ واقعہ پیدا ہوتی ہے اور شوہر بیوی کی کش مکش ایک باقاعدہ "مقدمہ" کی صورت اختیار کر لیتی ہے تو اس کے فوراً بعد ہی تصویر کا دوسرا رخ دکھایا جاتا ہے — محض یہ بتانے کے لئے کہ یہ سب ایک فرضی کارروائی تھی جو شوہر اور بیوی نے حصولِ شہرت کے لئے کی۔ ہماری ناقص رائے میں ڈراما کا یہ نئی نہج اختیار کرنا اس کے لئے نقصان دہ ثابت ہوا ہے۔

جدید اردو ڈراما میں کامیڈی کی اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے دو ایسے مزاحیہ کرداروں کا تذکرہ ضروری ہے جو اگرچہ صحیح مزاحیہ کردار کے معیار پر تو پورا نہیں اترتے تاہم جن کا وجود اردو ڈراما کے لئے بسا غنیمت ہے۔ ان میں سے ایک تو اشتیاق حسین قریشی کا کردار "گجراتی" ہے جو ان کے ڈراما "مٹھائی کی ٹوکری" میں اُبھرا ہے اور دوسرا ریڈیائی کردار "قاضی جی" جسے شوکت تھانوی نے تخلیق کیا ہے۔ اشتیاق حسین قریشی کا "گجراتی" ایک بعید کنجوس بنیا ہے اور کوڑی کوڑی بچانے کی فکر میں ہر دم مبتلا رہتا ہے۔ زندگی کے بارے میں جو ایک آدھ اصول اس نے بنا رکھا ہے اس میں لچک کی کوئی گنجائش نہیں اور اسی لئے اپنی حرکات و نظریات کے باعث کافی دلچسپ شخصیت کا مالک ہے۔ اشتیاق حسین قریشی نے جب اس کردار کی اس بے اعتدالی کو مبالغہ آمیز انداز سے پیش کیا تو سچ مچ ایک مزاحیہ کردار کے نقوش اُبھرتے چلے آئے۔ البتہ "مٹھائی کی ٹوکری" کا یہ کردار اس لئے بھرپور مزاحیہ کردار کا درجہ حاصل نہ کر سکا کہ ایک تو مصنّف نے اس کے دائرۂ عمل کو محدود رکھا اور اس کی صرف ایک غیر ہموار سی پہلو سے پردہ اٹھایا اور دوسرے ڈراما میں "گجراتی" کا یہ کردار ایک مزاحیہ صورتِ واقعہ سے ہم آہنگ ہونے کی بجائے صرف چند مسافروں کے "عملی مذاق" سے متصادم ہوا اور نتیجۃً جو مزاح معرضِ وجود میں آیا اس کا معیار کچھ زیادہ بلند نہیں تھا۔

جدید اردو ڈراما کا دوسرا اہم کردار "قاضی جی" ہے۔ "قاضی جی" کے بارے میں امتیاز علی تاج رقم طراز ہیں — "ایک بزرجمہر قلمزن قسم کے

۱؎ "آٹھ ریڈیو ڈرامے" — فضل حق قریشی۔

۲؎ ادبی دنیا سالنامہ ۱۹۴۰ء۔

بزرگ لکیر کے فقیر، پاکستان سے اس لئے نالاں کہ اس نے آپ کو بعض ادنیٰ آسائشوں سے محروم کر دیا۔ لیکن اُن تمام جائز و ناجائز مواقع سے فائدہ اٹھانے کے لئے کمربستہ جو پاکستان کے معرضِ وجود میں آنے سے پیدا ہو گئے ہیں۔ —— ان تمام صفات سے کورے جو قومی و اخلاقی استحکام کی جان سمجھی جا سکتی ہیں۔ داخل در معقولات میں انتخاب، کج بحثی میں لاجواب غرض چھوٹی بڑی کمزوریوں کی ایک طرفہ معجون، بحیثیت مجموعی ایک ایسی شخصیت جس کے کھلے کھلے پن کو بازار کا ایک عام شخص بھی پورے طور سے محسوس کر کے اپنی برتری کی لذت سے بہرہ اندوز ہو سکے۔"[1]

"قاضی جی" پر امتیاز علی تاج صاحب کے اس تبصرے میں یہ اضافہ کیا جا سکتا ہے کہ دراصل "قاضی جی"، امتیاز علی تاج ہی کے مشہور مزاحیہ کردار چچا چھکن کا دوسرا روپ ہیں۔ وہی بے وجہ غلط قسم کے بزرگ، دخل در معقولات میں انتخاب، کج بحثی میں لاجواب، بیوی سے جھگڑنے، خود کو حق بجانب ثابت کرنے اور ایک سیدھی لکیر پر بے دھڑک بڑھے چلے جانے پر ہر لحاظ متعدد۔ وغیرہ وغیرہ۔ البتہ قاضی جی اور چچا چھکن میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ جہاں چچا چھکن اُردو نثر کے مزاحیہ کرداروں میں سے ایک تھے وہاں "قاضی جی" اُردو ڈراما کے غالباً واحد بھرپور مزاحیہ کردار ہیں۔ دوسرے جہاں چچا چھکن کا دائرۂ عمل محدود تھا اور انہیں زیادہ سے زیادہ گھر یا محلے کے مسائل ہی سے سروکار تھا وہاں قاضی جی کو سارے شہر بلکہ سارے پاکستان کے مسائل سے دلچسپی ہے۔ موخر الذکر چیز نے جہاں قاضی جی کی تگ و تاز کے لئے وسیع میدان مہیا کیا ہے وہاں ایک مخصوص اندازِ نظر اور ایک نمایاں مقصد کے زیرِ اثر ان کی بہت سی صلاحیتیں کُند ہو کر بھی رہ گئی ہیں۔ کہتے ہیں انشا کی شاعری کو نواب سعادت علی خاں کی مصاحبت نے ڈبویا۔ یہاں ہم کہہ سکتے ہیں کہ شوکت تھانوی کے مزاحیہ کردار "قاضی جی" کو ریڈیو کے مقاصد نے صدمہ پہنچایا۔ چنانچہ "قاضی جی" میں بار بار ایک مخصوص قسم کے نعرے ملتے ہیں اور ایک مخصوص صورتِ حال کے باعث قاضی جی کا مقررہ ردِعمل نظر آتا ہے۔ نیز قاضی جی کو جس طرح ایک مخصوص پروپیگنڈے کے لئے آلۂ کار بنایا گیا ہے —— ان سب باتوں نے اُردو ڈراما کے اس اچھے مزاحیہ کردار کے ارتقاء کے راستے میں بڑی بلند دیواریں کھڑی کر دی ہیں۔

قاضی جی کے بارے میں ایک اور اہم بات یہ ہے کہ یہ ڈرامے کتابی صورت میں کچھ ایسے دلچسپ نہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ قاضی جی کا کردار آواز کے مدوجزر کا رہینِ منت ہے اور مائکروفون سے ہٹ کر اس کی بہت سی خوبیاں غائب ہو جاتی ہیں۔ لیکن یہ بات تو قریباً تمام ریڈیائی ڈراموں پر بھی صادق آتی ہے کہ یہاں منظر اور کردار کو آواز ہی سے پیش کرنا پڑتا ہے۔ البتہ جس فنکارانہ انداز سے خود شوکت تھانوی نے قاضی جی کا پارٹ ادا کیا ہے وہ یقیناً قابلِ تعریف بھی ہے اور ایک حد تک قاضی جی کی مقبولیت کا باعث بھی۔

بحیثیتِ مجموعی جدید اُردو ڈراما میں کامیڈی اور اس کے لوازمات یعنی مزاحیہ صورتِ حال اور مزاحیہ کردار کے بارے میں یہ بات یقیناً وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ابھی تک ڈراما کا یہ حصہ تشنۂ تکمیل ہے اور ضرورت اس امر کی ہے کہ ہمارے ڈراما نگار بہت جلد اس کی طرف متوجہ ہوں اور اس بہت بڑے خلا کو پُر کرنے کی پوری سعی کریں۔

O

---

[1] دیباچہ "قاضی جی" حصہ اوّل۔ مصنفہ شوکت تھانوی۔

خلیل صحافی

جہانِ تمثیل

اردو ڈراما انحطاط پذیر سہی لیکن اس کی تاریخ تو موجود ہے اور یہ تاریخ کچھ ایسی نہیں کہ باعثِ ندامت ہو، اردو ڈرامے کا آغاز کم و بیش کچھ اسی طرح ہوا جیسے کہ دنیا کے دوسرے ممالک میں ہوتا ہے، یہ اور بات ہے کہ بنیاد اس طرح رکھی گئی کہ ڈراما "تھیٹریکل کمپنیوں" ہی میں محدود ہو کر رہ گیا، علم و فضل کے پھریرے لہرانے والے اس فن کو نفرت کی نگاہ سے دیکھتے رہے، شعر و شاعری کی فضیلت مسلم تھی، ہر بڑی اور ہر چھوٹی بات شعر کی وساطت سے ادا کی جاتی، کوئی ڈرامائی کیفیت بھی بیان کرنا مقصود ہوتی تو وہ بھی خالقین کے ترازو پر پرکھی جاتی۔ یہاں تک کہ نثر کو بھی کوئی خاص مرتبہ حاصل نہیں تھا۔

اگر سنسکرت میں ڈرامے کی حیثیت ممتاز تھی لیکن اردو زبان میں گنجائش بہت کم رکھی گئی تھی غالباً یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں کوئی شیکسپیر پیدا نہ ہو سکا جو شعر اور نثر کی ساری عظمتوں کو لوٹ کر لے جاتے۔ سنسکرت میں ڈراما اس لئے رائج رہا کہ ہندو مذہب میں ڈرامائی گنجائشیں اور امکانات بہت زیادہ تھے، دیوی، دیوتاؤں اور رشیوں اور منیوں کے قصے اگرچہ بے بنیاد ہی تھے لیکن ہندو سوسائٹی میں بے حد اہمیت رکھتے تھے اور "دسہرہ لیلا" کے روپ میں ہر سال ——— خاص خاص موقعوں پر تمثیلی مناظر پیش کئے جاتے تھے، ہندوؤں اور مسلمانوں نے مل کر اردو زبان کو جنم دیا لیکن اس سے انکار نہیں کہ مسلمانوں کا اثر و رسوخ اور کلچر اس پر غالب تھا اور مسلمانوں میں مذہبی قیود کے باعث ڈرامے کی حوصلہ افزائی نہ ہو سکی تھی۔ انسان فطرتاً ایک اداکار ہے اور ہمارے سامنے جو کچھ ہو رہا ہے وہ ایک کامیڈی یا ٹریجڈی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا، طبائع خواہ مخواہ تمثیل کی طرف رجوع کرتی ہیں لیکن جب بہشت اور دوزخ کے نظارے سامنے ہوں تو اس وقت قومی یا اجتماعی حیثیت سے کسی فن میں ترقی ناممکن ہو جاتی ہے

جب دیارِ مغرب کے رہنے والے اس سرزمین میں پہنچ چکے اور ان کی نظروں میں وہ کتاب بھی تھی جس کے متعلق میکالے نے یہ کہا تھا کہ اگر ایک طرف شیکسپیر رکھ دیا جائے اور دوسری طرف سلطنتِ ہندوستان اور ہم سے یہ کہا جائے کہ ان میں سے ایک چیز پسند کر لو تو ہمارا ہاتھ شیکسپیر کے ڈراموں کی طرف بڑھے گا، اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ ساری انگریز قوم (جس میں دنیا کے بڑے بڑے شاعر، سیاستدان، فلسفی، افسانہ نگار، سائنسدان سب شامل تھے) کے نزدیک ڈرامے کو بے حد اہمیت حاصل تھی۔ غالباً ان کے نزدیک کسی قوم میں صحیح قوت، سطوت، روحانی عظمت اور بلندی صرف ڈرامے کے ذریعے پیدا ہو سکتی ہے، چنانچہ سرزمینِ ہند میں جب انگریز کپڑے کی گانٹھوں کا ڈھیر اٹھائے ہوئے گلیوں میں پھر رہے تھے۔ اس وقت شیکسپیر کے ڈراموں کا مجموعہ بھی ان کے ساتھ ساتھ تھا۔

انگریزوں کو مسلمانوں کی ہڈیوں پر عمارت کھڑا کرنا تھی، ظاہر ہے اس وقت مسلمان حکمرانوں کی ساری قوتیں زوال پذیر تھیں، ساری قدریں کمزور اور دشمنوں کے سہارے شہود آمادہ ہونا چاہتی تھیں، عظمت و جبروت کے سارے جھنڈے سرنگوں ہو چکے تھے، حکمرانی اور شہریاری کے دبدبے کچھ افسانے سے بن کر رہ گئے تھے، مسلمانوں کا گرم خون پرانی شریانوں میں ڈھل چکا تھا، زوال ——— تنزل ——— انحطاط کے سوا کچھ نہیں تھا اور اس دور میں اردو زبان معرضِ وجود میں آئی یہ ظاہر ہے کہ اس ماحول میں ڈرامے کی تخلیق نہیں ہو سکتی تھی، صرف شاعری ہی پنپ سکتی تھی۔ ہمارے نزدیک شاعری کو عروج اس وقت حاصل ہوتا ہے جب

قوم بے کار، مُردہ اور بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ جب گرم لہو برنائی شریانوں کے دستوں پر عمل کرتا ہے، جب سارے اعضا معطل ہو جاتے ہیں، ڈرامے کے لئے جوش و خروش، آزادی، قوت، تڑپ اور ہیجان کی ضرورت ہے، شاعری کے لئے نہیں چنانچہ مسلمانوں کی ہشت صد سالہ عظمت کے نابود ہوتے ہی اُردو زبان معرضِ وجود میں آئی اور اس کے ساتھ ہی شاعروں کا ایک بے پناہ ہجوم قصیدہ بازی سے اپنا پیٹ پالنے لگا۔ قومی اور انفرادی انحطاط میں جب کہ قومیں اور تمدن ملیامیٹ ہو چکی ہوتی ہیں اس وقت شاعر قصیدے لکھتے ہیں، سیاستدان تجارت کرتے ہیں، حکام اپنی تجوریوں کو رنگ برنگ سکوں سے بھرتے ہیں اور عوام بے کسی کی حالت میں انہیں گالیاں دیتے ہیں۔ کیونکہ اُن کی بات کوئی نہیں کہتا۔

اب دوسرا دور آیا۔ شاعری کا گلشن ویسے ہی ہرا بھرا تھا لیکن انگریزوں نے نئے نئے تخیلات اور اسلوب بیان کئے، اس دور میں کچھ لکھے پڑھے لوگوں نے بھی ڈرامے کی طرف توجہ کی، ابتدائی دور میں تو صرف چند گنے چُنے اصحاب نے "ڈراما آزمائی" کی جعفرات اور تائیدیں تب ڈرامے کو پلید شے سمجھ کر ہاتھ نہیں لگاتے تھے، دوسرے دور میں بھی ایسا ہوا۔ اس میں مولانا آزاد اور عبدالحلیم شرر جیسے اہلِ قلم بھی نظر آتے ہیں لیکن انہوں نے تمثیل نگاری کے فن کو سامنے رکھ کر یا تمثیل نگار کی حیثیت سے نہیں بلکہ محض تبرکاً ایک آدھ تمثیلچہ لکھ مارا تاکہ آنے والی نسلیں کہیں یہ نہ کہیں کہ یہ بزرگ اشہبِ قلم کی جولانی میں تنوع اختیار نہیں کر سکتے تھے۔ دوسرے دور میں بھی اعلےٰ پائے کے ادیب شاعر موجود تھے اور پاکباز بھی، لیکن وہ تمثیل نگاری کی طرف متوجہ نہ ہوتے، شاید ان کے مذہب میں یہ کام بھانڈوں اور رہس دھاریوں کا تھا۔

پہلے دور کی شکایت نہیں کہ وہ عظمت و شوکت کے مینار گر جانے کے بعد زوال کا دور تھا اور اس دور میں قصیدہ باز شاعروں کی ہی بھرمار تھی، دوسرے دور کے اربابِ فکر سے شکایت ضرور ہے کہ وہ فکر و نظر کے امکانات کے لئے شاعری، نثر اور قومی اصلاح کے ذرائع تو استعمال کرتے ہے لیکن ڈرامے کی طرف توجہ نہ فرمائی۔

تیسرا دور تدریسے بہتر تھا لیکن دوسرے دور کو اہمیت زیادہ حاصل تھی کیونکہ میرے نزدیک اردو ادب کے دوسرے دور ہی میں ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے اور ہمیں اس دور میں آغا امانت، میاں رونق، منشی طالب، مداری لال، حسینی میاں، حافظ عبداللہ، مرزا نظیر بیگ، عبدالوحید قیس، بزرگ شاہ پوری وغیرہ کے نام نظر آتے ہیں۔ یہ ہیں وہ لوگ جنہوں نے اُردو ڈرامے کی بنیادیں استوار کیں۔ ہمیں اسی دور میں غالب، ذوق، حالی، آزاد، سر سید، منشی ذکاء اللہ جیسے قوی ہیکل شاعر اور ادیب بھی نظر آتے ہیں لیکن ان میں سے کسی کو ڈرامے کے فن کی طرف توجہ دینے کی توفیق نہیں ہوئی۔ توفیق ہوئی تو صرف ان لوگوں کو جن کا اُردو ادب میں نام لینا گناہ سمجھا جاتا ہے۔

تیسرا دور اس لئے اہمیت ضرور رکھتا ہے کہ اس میں شیکسپیر اُردو زبان میں متعارف ہوا۔ مغرب میں تھیٹر بہت ترقی کر چکا تھا، اس کی گونج یہاں بھی سنائی دی، مغربی اسناد کے فارغ التحصیل اہلِ قلم نے ڈراما نگار ہونے کی حیثیت سے نہیں بلکہ نقاد ہونے کی حیثیت سے ڈرامے میں دلچسپی لینا شروع کر دی، تیسرے دور میں مجھے آغا حشر اور امتیاز علی تاج کے نام زیادہ روشن نظر آتے ہیں اس لئے کہ انہوں نے ڈرامے ہی کے لئے زندگی وقف کر دی تھی اس فہرست میں اور بھی نام آئیں گے جنہوں نے تیسرے دور میں اپنی زندگی وقف کر رکھی تھی اور اُردو ادب میں اُن کا نام لینا گناہ سمجھا جاتا ہے گویا ڈرامے کو فنونِ لطیفہ سے کوئی تعلق نہیں۔

اس پس منظر میں مجھے مختصراً ان لوگوں کی ایک فہرست سے متعارف بھی کرانا ہے جنہوں نے تفریحاً یا اصولاً ڈرامے کے میدان میں قدم رکھا، جن اصحاب

ؔ حکیم احمد شجاع کو کس طرح نظر انداز کیا جا سکتا ہے؟ "باپ کا گناہ" کا مصنف اُردو ڈرامے کی ایک نہایت اہم شخصیت ہے۔ مرتب

نے اپنی عمر میں ایک ڈراما لکھا اُن کی خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بعض ایسے ڈراما نگار بھی ہیں جنہوں نے صرف ایک ڈراما لکھ کر دنیائے تمثیل میں ممتاز ترین مقام حاصل کر لیا ہے۔

ڈرامے کا آغاز امانت کی اندرسبھا سے ہوا ہے یا نہیں۔ پڑھے لکھے لوگ اس بحث میں اُلجھے ہوئے ہیں۔ کچھ کہتے ہیں کہ میاں نواز دہلوی نے برج بھاشا میں اور کاظم علی جوان نے اُردو میں سب سے پہلے شکنتلا کا ترجمہ کیا۔ اس بحث سے قطع نظر میرے خیال میں "اندرسبھا" ہی کو اُردو ڈرامے کی اوّلین کوشش سمجھنا چاہیئے۔ خیال ہے کہ دہلی کے انقلاب سے چار برس پہلے ۱۸۵۳ء میں "اندرسبھا" کا ڈراما لکھا گیا لیکن جناب عشرت رحمانی کا خیال ہے کہ ۱۸۵۱ء میں واجد علی شاہ کی رہس موجود تھی اور مثنوی افسانۂ عشق کو بھی تھیٹر کے رنگ میں ڈھالا جا چکا تھا۔ اس سال سے "اندرسبھا" کی اہمیت کم نہیں ہو سکتی کیونکہ اُردو میں مکمل ڈرامائی کوشش اندرسبھا ہی کو تسلیم کرنا پڑے گا۔

۱۸۵۱ء یا ۱۸۵۳ء کے بعد بیس پچیس برس تک کوئی کڑی ملتی نظر نہیں آتی اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں صرف "اندرسبھا" ہی کو عروج حاصل تھا۔

۱۸۷۰ء میں پارسی کمپنی نے اپنا کام شروع کر دیا تھا اور اس دور ہی میں قدیم ڈراما نویسوں کے علاوہ میاں رونق اور منشی طالب کے ڈرامے بھی اسٹیج پر دیکھے جانے لگے۔ اس سے کون انکار کر سکتا ہے کہ کاروباری نقطۂ نظر ہی سے سہی لیکن اُردو ڈرامے پر پارسیوں کا بہت بڑا احسان ہے۔

قدیم تمثیل نگار تھیٹریکل کمپنی سے وابستہ رہ کر ڈرامے لکھتے تھے۔ بدقسمتی سے یہ ڈرامے اکثر اوقات سیٹھ کے صندوقوں میں بھرے رہتے تھے۔ سیٹھ جس ڈرامے کو تجارتی لحاظ سے بہتر خیال کرتا تھا اسی کو اسٹیج کرتا تھا۔ اُردو ادب کے علمبردار ان ڈراموں کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتے تھے اس لئے اس دور میں بہت کم کتابی صورت میں سامنے آئے اور اگر کچھ آئے بھی تو اُن کی صورت وہی تھی جو آج کل قصّہ کہانی اور گانوں کی کتابوں کی ہے، نہایت بھدّا کاغذ، لکھائی چھپائی بے حد ادنیٰ درجہ کی اور اغلاط سے بھرپور۔

بہرحال ذیل میں چند ڈراموں کی فہرست دی جاتی ہے:-

عبدالوحید قیس فتحپوری ——— انجام نیک و بد انسان عرف بہ سیف السلیمان ۱۸۹۰ء، نیرنگِ الفت معروف بہ خواب محبت ۱۸۹۳ء، پسندیدہ جہان معروف بہ عشق ہرمز و مہر تاباں ۱۸۹۳ء، ضیائے عالم، نورجہاں ۱۸۹۳ء۔

حافظ محمد عبداللہ زمیندار بلہپرہ ——— ذخیرۂ عشرت معروف بہ اندرسبھا امانت ۱۸۸۵ء، متانۂ غمگین معروف عشق فرہاد و شیریں ۱۸۸۶ء، عشق مہرانگیز و قباد، نقشِ سلیمان، بہشتِ شداد ۱۸۸۷ء، جشنِ پرستان نیروز سلطان ۱۸۹۳ء، فرخ سبھا ۱۸۹۳ء، سخاوتِ حاتم طائی، عشق منیر شامی ۱۸۸۷ء، سوانحِ قیسِ مقتول معروف بہ عشق لیلےٰ مجنوں ۱۸۸۹ء، وقائع دیگر عشق صادق رانجھا ہیر ۱۸۸۸ء،

مرزا نظیر بیگ شاگرد حافظ محمد عبداللہ ——— نیرنگِ عشق حیرت انگیز معروف بہ عشقِ شہزادہ بے نظیر و ملکہ مہرانگیز ۱۸۹۳ء، ناٹک گلستان سبھا معروف بہ تاجِ خدا ۱۸۹۴ء، ستمِ عشق و الفت معروف نتیجۂ محبت ۱۸۹۲ء

سید بزرگ شاہ بزرگ لاہوری ——— قمر الزماں و بدر البدور ۱۸۸۶ء۔

منشی ایسری پرشاد خوشدل الٰہ آبادی ——— جلسۂ پرستان عرف بزم سلیمان ۱۸۹۴ء۔

منشی گرجا پرشاد کالستھ بی اے، ——— خمار لچھی ۱۸۹۳ء۔

میاں محمود خاں رونق احمد آبادی ——— سیفِ سلیمانی معروف مرحوم معصوم ۱۸۸۹ء۔

یہاں تک وہ لوگ ہیں جو "اندرسبھائی" رنگ میں لکھتے رہے۔ یقیناً کوئی پچاس برس تک وہی فضا قائم رہی۔ بیشتر ڈراموں میں پریوں کی باتیں ہیں، جادو گری اور کرشموں کی باتیں ہیں۔ ازمنۂ قدیم کے عشق کی باتیں ہیں لیکن رنگ ایک جیسا ہے۔

پرانے رنگ میں کچھ اور قسم کے ڈرامے بھی ہیں۔ چند کے نام یہ ہیں:۔

نتیجۂ عصمت، خدادوست، چاند بی بی، تحفۂ دلکش، بلبل بہار، ظلم اظلم، حسن فرنگ، شہزادہ ممتاز، زہرِ عشق، زہر کی انگوٹھی، شیریں فرہاد، علی بابا، نقشِ سلیمانی، اکسیرِ اعظم، لیلےٰ مجنوں، عشرت سبھا، گل بکاؤلی، چترا بکاؤلی، سنگین بکاؤلی، حسن افروز، چھیل بنائہ، زیب فتنہ، ہوائی مجلس، بدرِ منیر، ناصر وہمایوں، ماتمِ ظفر، بزمِ سلیمان، الہ دین، لال گوہر، خداداد، فتنہ خانم، پرنس تانک، عاشقِ جانباز، زہرہ وبہرام، نل دمن، رام لیلا، ماہی گیر، فسانۂ عجائب، سروشِ سخن، پورن بھگت، قمرالزماں، جام جہاں نما، سیر پرستان، آبِ ابلیس،

ان ڈراموں کا رنگ قدیم سہی لیکن آئندہ ادوار کی جھلک بھی ان میں موجود ہے اور آنے والے ڈراما نگار انہی ڈراموں کی بنا پر آگے چلیں گے۔

طالب اور احسن دونوں مشہور ڈراما نگار ہیں، اُن کو آغا حشر کے پیش رو سمجھنا چاہیے، ان کا دور بھی قابلِ قدر ہے لیکن یہ دونوں حضرات اپنے پیش رووں کے مقلد ہیں۔ وہی رنگ، وہی زبان، وہی لہجہ لیکن ذرا مغربی انداز بھی پیدا ہو گیا ہے کیونکہ شیکسپیر کو انہوں نے یا تو خود پڑھا ہے یا کسی سے سُنا ہے، بنیادی حیثیت سے اُن کے ڈراموں میں ایک خاص قوت پیدا ہو گئی ہے۔ طالب کے مشہور ڈرامے یہ ہیں:۔

لیل و نہار، وکرم بلاس، دلیر دل شیر، نگاہِ غفلت، نازاں، گوپی چند، ہریش چندر۔

احسن کے مشہور ڈرامے:۔ ہیملٹ، گلنار فیروز، چندراولی، دل فروش، بھول بھلیاں، شریف بدمعاش، چلتا پرزہ،

اسی دور میں منشی غلام علی دیوانہ، سید عباس علی، پنڈت نرائن پرشاد بیتاب، کے ڈرامے بھی نظرانداز نہیں کیے جا سکتے۔

منشی غلام علی دیوانہ:۔ تائیدِ یزدانی، مہرِ حیا، قتلِ نظیر، سیر پرستان،

سید عباس علی:۔ گل رو زرینہ، جام جہاں نما۔

پنڈت بیتاب:۔ قتلِ نظیر، زہری سانپ، فریبِ محبت، گورکھ دھندا، رامائن، مہابھارت، کرشن سدامہ، حسنِ دستگیر۔

اب آغا حشر کاشمیری کا دور آتا ہے اور یہ کوئی نیا دور نہیں، شراب بھی پرانی ہے اور بوتلیں بھی پرانی۔ ذرا زبان اور لہجہ میں ندرت پیدا ہو گیا ہے۔ آغا حشر پر بھی شیکسپیر نے کافی اثر ڈالا ہے، حشر انگریزی نہیں جانتے تھے لیکن تھے بڑے ذہین، شیکسپیر کے ترجمے سُن کر انہوں نے اپنے اسلوب کو ایک خاص رنگ دے دیا تھا، اُن کے ڈراموں کے مضامین اور موضوعات وہی ہیں جو اُن کے پیش رووں کے تھے، انسانی اخلاق کو سدھارنے کا انداز بھی رواتی ہے اس لئے بے اثر ہے۔ آغا صاحب نفسیات کی گہرائی سے کماحقہٗ آشنا نہیں تھے اس لئے اُن کا نکتۂ نظر پامال اور مستعار تھا، البتہ اپنے مخصوص رنگ کے باعث اپنے دور میں سب پر چھائے رہے۔

مرید شک، میٹھی چھری، شہیدِ ناز، سفید خون، صیدِ ہوس، اسیرِ حرص، خوبصورت بلا، سلور کنگ، خوابِ ہستی، ٹھنڈی آگ، خود پرست، شامِ جوانی، تصویرِ وفا، نعرۂ توحید، ترکی حور، آنکھ کا نشہ، ہندوستان قدیم وجدید، سورداس، بن دیوی، مدھر مرلی، گنگا اوترن، سیتا بن باس، بھیشم پتامہ، سنسار چکر اور شرون کمار، یہودی کی لڑکی اور رستم وسہراب آغا حشر کے مشہور ڈرامے ہیں۔

اسی دور میں منشی محشر بھی زوروں پر تھے، اُن کے ڈرامے حسبِ ذیل ہیں۔

آتشی ناگ، نگاہِ ناز، حسین قاتل، دو رُخی حور، شکنتلا، برقِ توحید، ہندی خنجر ——— میرا بائی، دشمنِ ایمان، غریب ہندوستان،

ہمارا حصہ، چمکتی بجلی، نجم کا بیوپاری، زہری چھری، خونِ جگر، ایلچی یونان اور جنگ یونان،

کچھ اور لوگوں کے نام بھی اس فہرست میں آتے ہیں۔

مرزا عباس:۔ نور جہاں، نورِ اسلام، مدن منجری، سرکاری جاسوس، شریمتی منجری، موہنی بی اے، لاجونتی، دُکھیا بھارت، شاہی فرمان، پنجاب میل، ایک پیسہ، شاہی تقصیر۔

منشی رحمت:۔ دردِ جگر، بادفا قاتل، جلاد عاشق، محبت کے پھول، تصویرِ رحمت۔

منشی کیدار ناتھ خورشید:۔ قومی غدار۔

منشی رامیشور ناتھ زیبا:۔ آزادی۔

فائق لکھنوی:۔ کرشن بال لیلا، کنس بدھ، نورِ عرب، فخرِ عرب،

سید اصغر علی:۔ پھولوں کی ہتھکڑی۔

عشرت حسین نیر:۔ جلوۂ امید، ایمان، اتحاد، وطن، قسمتی تلوار، انصاف، زر کی پتلی،

رشید رامپوری:۔ بھیدی جلاد۔

مرزا رشید:۔ کامیاب عاشق۔

ہمدم:۔ حشرِ محشر، علی بابا چالیس چور۔

شاد:۔ سرفروش، ہمارا گھر، تاجدار جوگن۔

منشی آغا جالونی:۔ فرہاد۔

محمد اسماعیل:۔ فتحِ حق عرف حریص سلطان۔

ایم۔ اے ثاقب:۔ جوشِ آزادی۔

ریاض الدین ریاض:۔ شیریں فرہاد (جدید)، مالن کی بیٹی۔

آغا شاعر:۔ حورِ جنت۔

مائل دہلوی:۔ چندر گپت، تیغِ ستم، گوتم بدھ، جھانسی کی رانی۔

شیر محمد خاں بی۔اے:۔ سکھیا بھارت، دولت مند ہندوستان۔

سید دلاور شاہ و محمد لطیف:۔ ایماندار ہندو۔

سورج پرکاش ستیورن:۔ اندر سبھا۔

منشی ناناں:۔ زہرہ وطن، شیر کابل، باغِ ایران، نور میناء، سخی لٹیرا، ستارۂ ہند، قومی دلیر۔

پنڈت رادھے شیام:۔ ویر ابھیمنیو، پرہلاد بھگت، بیری ودن، مشرقی حور، سری کرشن اوتار۔

سید انور حسین آرزو لکھنوی:۔ چاند گہن، متوالی جوگن، دل جلی بیراگن، حسن کی چنگاری۔

چند مطبوعہ ڈرامے ایسے بھی ہیں جن پر ڈراما نویسوں کے نام درج نہیں۔ ان میں بعض اچھے ڈرامے بھی ہیں، مثلاً

جوہرِ شمشیر، فتح جنگ، دھوپ چھاؤں، خونی منظر، کرشن اوتار، امرت، شرندا کیھ، زنجیرِ گوہر، راجہ بھرتری، شیطان کا مُریدہ، اندازِ قیامت، کالی ناگن، بھُول بھلیاں، دکھنی سنگل، خون کا خون، دورنگی دنیا، تبدیلیِ قسمت، قیمتی آنسو، انسویا، بھرد بھگت، ست نارائن، بھیدی جلاد، پرسرام، ظلم حبشی، حقیقت ماسئے، دان ویر کرن، فاتح بنگال، میرابائی، مہری چند، تصویرِ اسلام، مظلوم ثریا، امرسنگھ راٹھور، شاہ جہان، اورنگ زیب، سٹار آف سنگاپور، کنیا بکرے، پتی بھگتی، بھیشم پرتاپ، ستی لیلا، دو دھاری تلوار، بھگت چندر ہاس۔

ان تمام ادوار میں تین باتیں صاف طور پر نظر آتی ہیں۔

(۱) ہر ڈراما نویس نے بہت سے مشترک موضوعات اور تاریخی کرداروں پر قلم اُٹھایا ہے، یوں معلوم ہوتا ہے کہ صرف چند مستقل موضوعات تھے جن پر بار بار ڈرامے لکھے گئے۔

(۲) ان تمام ادواروں کے ڈراما نگار مذہبی اور اخلاقی قوانین کے بہت قائل تھے، مسلمان اور ہندو ڈراما نگار جب بھی کسی مذہبی یا تاریخی کردار پر کچھ لکھتے ہیں تو اپنے مذہب کے علاوہ دوسروں کے مذہب کے اچھے کارناموں کو بھی پیش کرتے ہیں، اگر حشر نے توحید یا نورِ عرب پر کسی مسلمان ڈراما نگار نے ڈراما لکھا ہے تو اس کے ساتھ ہی وہ ہرلیش چند، میرابائی وغیرہ کو بھی نہیں بھولا۔ اور یہی حال ہندو ڈراما نویسوں کا ہے۔

(۳) ان تمام ادوار کے ڈراما نگار وطن کی اُلجھنوں کو نہیں بھولے، ہر ڈراما نویس وطن کی محبت سے بھرپور نظر آتا ہے اور سیاسی مسائل سے بے نیاز نہیں۔

جدید دَور میں کچھ ایسے لوگ بھی نظر آتے ہیں جو متوازی مطالعے میں مہارت رکھتے ہیں۔ اور مغربی علوم و فنون میں بھی یکتا ہیں، اور اُردو ڈرامے کی طرف متوجہ ہیں لیکن یہاں بھی وہی بدبختی نظر آرہی ہے، جدید دَور میں بھی اکثر اصحاب صرف تفریحاً کبھی کبھار ایک آدھ ڈراما لکھتے ہیں۔

فلم کی آمد سے سٹیج ختم ہو گئی۔ دوسرے ممالک میں ایسا نہیں ہوا وہاں فلم بھی ہے اور سٹیج بھی، بلکہ سٹیج توانا اور مضبوط ہے۔ یہاں سٹیج کے ختم ہو جانے سے ڈراما لکھنے والے بھی نہ رہے، اس لئے اگر کسی نے سٹیج کے لئے تفریحی حیثیت سے ڈراما لکھا بھی تو غنیمت جانیئے۔ سٹیج کے نہ ہونے سے بعض نے فلم کے لئے کہانیاں لکھیں اور بعض نے ریڈیو کے لئے، ڈراما اگر سٹیج کے لئے نہیں ہے تو وہ ڈراما نہیں ہے لیکن فلم اور ریڈیو دونوں کے اربابِ اختیار کی ضد ہے کہ ہم ڈرامے پیش کر رہے ہیں۔

اس دورِ جدید میں سید امتیاز علی تاج کا دم غنیمت ہے کہ صرف ڈرامے ہی کے لئے زندہ ہیں، اگرچہ انہوں نے صرف انار کلی ڈراما لکھا ہے لیکن وہ ڈرامے کے لئے ایک "انسٹی ٹیوٹ" کی حیثیت رکھتے ہیں، وہ سٹیج کو پھر زندہ کرنا چاہتے ہیں، معلوم نہیں اُن کے خواب کی تعبیر کیا ہے لیکن اس ملک کے دگرگوں حالات کا تقاضا کچھ اور ہی ہے، کون کسے سمجھائے کہ قومی اور انفرادی کرداریت کے لئے سیاسی نعرے کام نہیں آئیں گے بلکہ دوسرے ذرائع کے علاوہ ڈرامے کی وساطت سے بھی قوم کو سربلندی اور اعلیٰ کردار کی طرف پہنچایا جا سکتا ہے۔

جدید دَور میں ان اصحاب کی مساعی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ اس دَور میں ڈرامے کے فن کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے اور یک ایکٹ کے ڈرامے بھی اسی دَور میں لکھے گئے۔

عبدالحلیم شرر :۔ شہیدِ وفا۔

شوق لکھنوی :۔ رشید اور رمینہ۔

منشی جوالا پرشاد :۔ معشوقۂ فرنگ۔ رومیو جولیٹ۔

مولوی عبدالماجد دریاآبادی :۔ زود پشیماں،

مولوی ظفر علی خاں :۔ جنگ روس و جاپان،

منشی وندرا کا پرشاد افق :۔ کمل رام چرتر

مولوی عزیز مرزا :۔ وکرم اروشی (ترجمہ)؎

جسٹس کنور سین :۔ بھانڈ ناٹک

پنڈت دتاتریہ کیفی :۔ راج دُلاری، مرادی دادا،

حکیم احمد شجاع :۔ باپ کا گناہ، بھارت کا لال، آخری فرعون، جاں باز۔

محمد عمر نور الٰہی :۔ روحِ سیاست، جانِ ظرافت، قزاق، بگڑے دل، تین ٹوپیاں۔

خان احمد حسین خاں :۔ حُسن کا بازار۔

ڈاکٹر سید عابد حسین :۔ پردۂ غفلت۔

پروفیسر علم الدین سالک :۔ جرمِ وفا، برقِ غضب۔

اطہر علی آزاد کاکوری :۔ جامِ اُلفت (شیکسپیئر کے مڈسمر نائٹ ڈریم کا ترجمہ منظوم)، بہار الفت

حکیم یوسف حسن :۔ فرزندِ ناز (ترجمہ)، پروانہ، تین جادو۔

جدید ترین اہلِ قلم میں سے مندرجہ ذیل اصحاب نے ڈرامے سے انتہائی دلچسپی کا ثبوت دیا ہے اور قابلِ قدر ڈرامے لکھے ہیں۔

عشرت رحمانی :۔ شاہجہان، بیرِ شاعرو، انوکھا سنسار، پرم سنسار۔

اشتیاق حسین قریشی :۔ صیدِ زبوں، دلی کی آخری شمع، شبِ آخر، بند لفافہ، حجرِ اسود، گناہ کی دیوار

فضل حق قریشی :۔ ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ۔

راجندر سنگھ بیدی :۔ سات کھیل

کرشن چندر :۔ دروازہ۔

سردار جعفری :۔ یہ کس کا خون ہے؟

اوپندر ناتھ اشک :۔ چرواہے۔

پروفیسر مجیب :۔ ہیروئن کی تلاش، کھیتی، انجام۔

انصار ناصری :۔ نجمہ نوری۔

عابد علی عابد :۔ ادما، دہلی کا قتلِ عام اور باز بہادر (ریڈیائی زبان میں یہ دونوں فیچر ہیں)

شوکت تھانوی :۔ ریڈیائی ڈراموں کے مجموعے۔

سعادت حسن منٹو :۔ جنازے، منٹو کے ڈرامے، آؤ، تین عورتیں۔

خواجہ شفیع :۔ جہاں گیر۔

؎ مولوی عنایت اللہ دہلوی نے شیکسپیئر کے کئی ڈراموں (ہملٹ، بادشاہ لیئر، جولیس سیزر) کا ترجمہ کیا ہے۔ شاہد احمد دہلوی نے بھی ابسن کے تین ڈرامے اردو میں منتقل کئے ہیں۔ مرتب

پروفیسر فضل الرحمٰن :- نئی روشنی ۔

حبیب تنویر :- نظیر اکبرآبادی ۔

خلیل صمانی :- دُنیا کے بہترین ڈرامے (ایک ایکٹ)، ٹالسٹائی کے ڈرامے، مزاحیہ ڈرامے، ٹیگور کے ڈرامے ۔

میرزا ادیب :- آنسو اور ستارے، لہو اور قالین، (ایک ایکٹ کے ڈراموں کے مجموعے)

کوشش تو یہ تھی کہ اُردو ڈراموں اور ڈراما نویسوں کی ایک فہرست پیش کروں، جہاں تک فہرست کا تعلق ہے وہ نیرنگِ خیال کے تیاتر نمبر اُردو میں ڈراما نگاری بادشاہ حسین ...... اور ناٹک ساگر مرتبہ محمد عمر نور الٰہی سے مرتب کی گئی ہے لیکن اس ضمن میں بطور حواشی کے چند باتیں کہہ گیا ہوں جو شاید بحث طلب یا متنازعہ فیہ بھی ہوں لیکن میں نے کوئی بات بُری نیت سے نہیں کہی سوائے اس اصول پر بھی کاربند ہوں کہ آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے وہ بے دریغ لب پر آجاتا ہے ۔

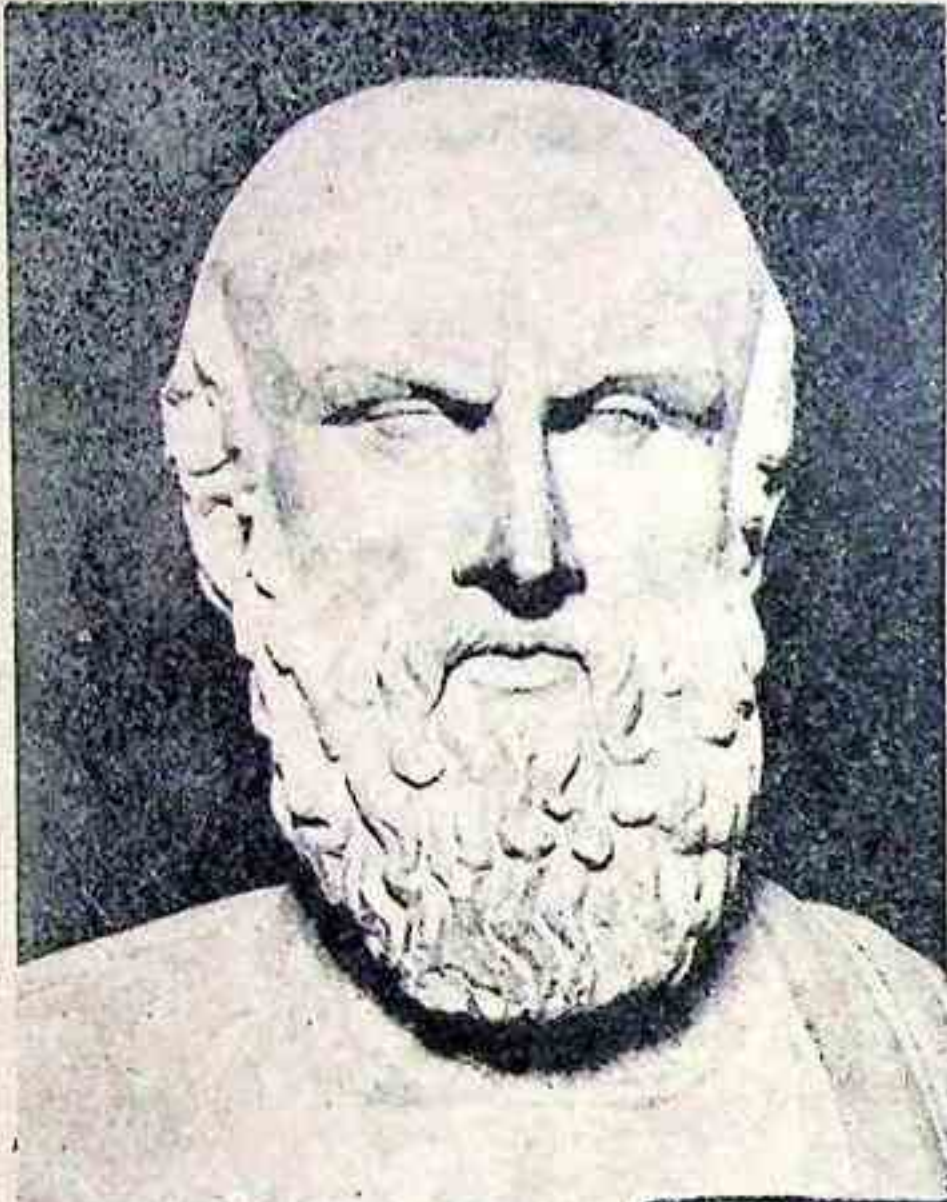
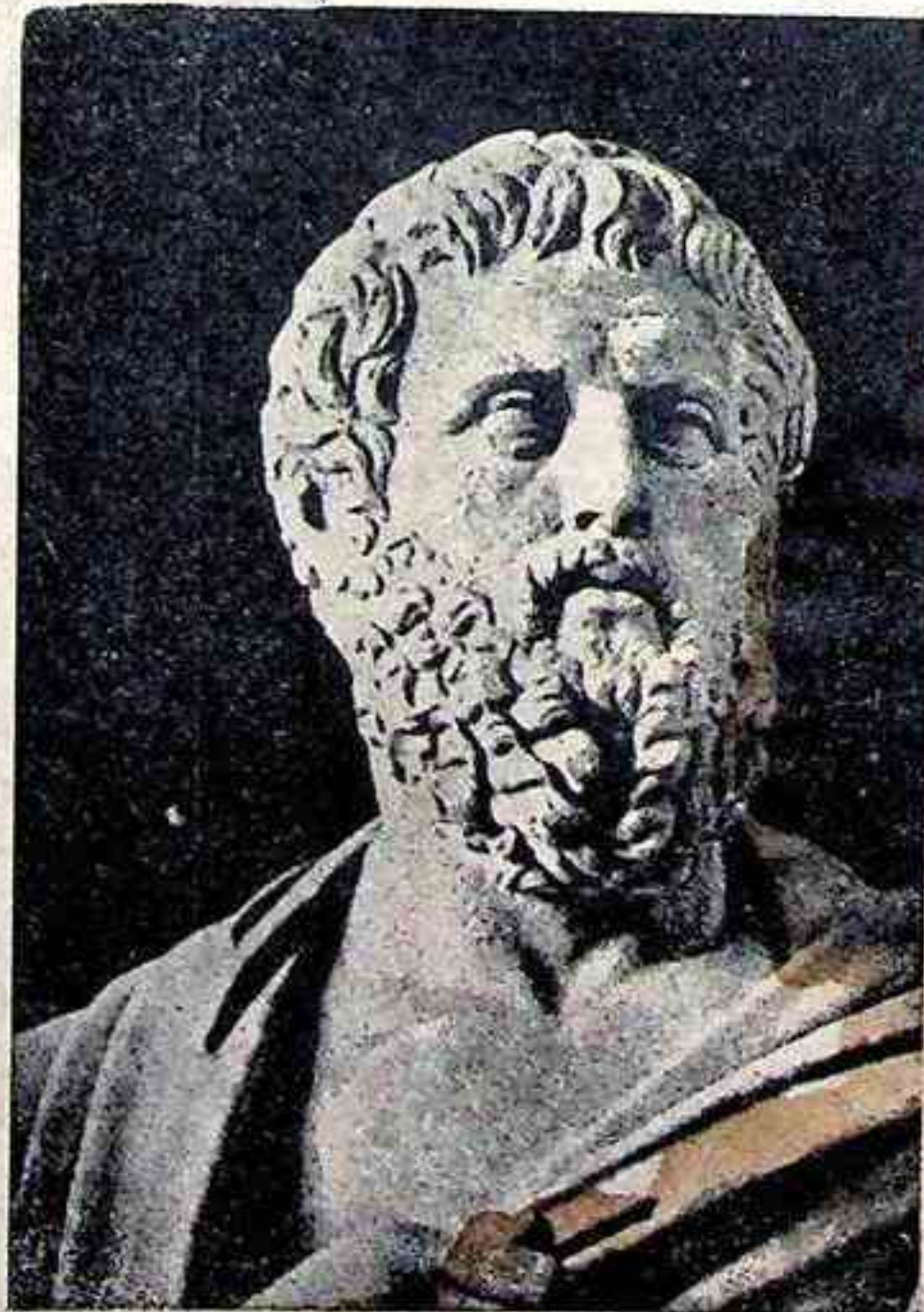
یہ ضروری ہے کہ ڈرامے کی طرف اہلِ قلم زیادہ توجہ فرمائیں اور جب تک قدیم ڈراموں کی اشاعت نہ ہو اس وقت ڈرامے کی تاریخ لکھنا اور نئے ڈراموں سے متعارف ہونا بڑا دُشوار مرحلہ ہے اسلسلے کی کڑیاں ٹوٹ کر گُم ہو چکی ہیں اس لئے ہر قدم پر دُشواری ہے اور بغیر سٹیج کے نہ ہونے سے حوصلے باقی رہے نہ زندگی، شاید دُنیا میں پاکستان ہی ایسا ملک ہے جہاں سٹیج نہیں۔ پچھلے برس ایک مغربی سیاح نے واپس اپنے ملک میں پہنچ کر پاکستان کے متعلق لکھا تھا وہ ملک جہاں تھیئٹر کا وجود نہیں" یہ فقرہ کس قدر عبرت انگیز ہے؟؟

ڈرامے کی مابہ الامتیاز خصوصیت

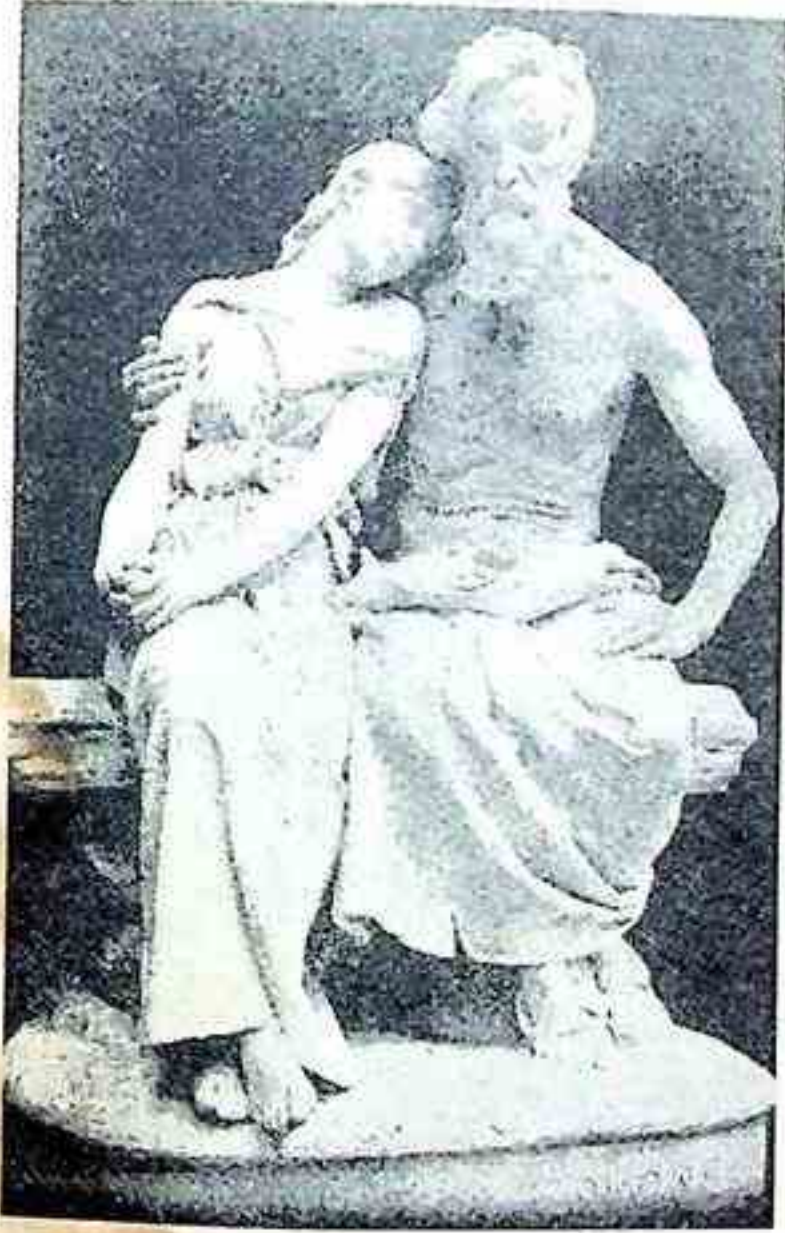
"میرا خیال تھا ہے کہ ڈراموں کی روش عام طور پر تبدیل ہو جائے لیکن ہر تبدیلی وارتقاء منازل سے بے نیاز ہو مقبولِ عام نہیں ہو سکتی ــ مجھے یقین ہے کہ بہت جلد ڈراما اس معراجِ ترقی کو حاصل کرے گا جس کے حصول کی آرزو ہر ترقی پسند اور ہر خواہ ادب کے دل کو بے قرار کر رہی ہے۔ میں اُن نقادانِ ادب سے متفق نہیں جو ڈرامے کی گفتگو کو ایک مستقل طرز میں تحریر کرنے کے حامی ہیں۔ میرے خیال میں ایک ناول اور ڈرامے میں علاوہ اور باتوں کے یہی سب سے اہم مابہ الامتیاز ہے۔ ڈرامے کی فطرت تقاضا کرتی ہے کہ ڈراما نویس اشخاص ڈراما کے جذبات کو انتہائی قوتِ احساس سے محسوس کرکے ان کا اظہار ایک ایسے پُرزور انداز میں کرے کہ کم سے کم وقت اور کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ واقعات اور زیادہ سے زیادہ حرکات پیشِ نظر ہو سکیں۔ صرف اسی صورت میں وہ ناظرین کے جذبات کو متحرک کرکے اپنا مقصد حاصل کر سکتا ہے ــ"

حکیم احمد شجاع

(دیباچہ "باپ کا گناہ")

دنیا کے دو قدیم ترین ڈراما نگار

اسکائیلز ق-م ۴۵۶ - ۵۲۵
جس کے ساتھ ڈرامے کی
تاریخ شروع ہوتی ہے

سوفوکلیز ق-م ۴۰۶ - ۴۹۵
جس کے کرداروں نے دنیا کو
"نفسیاتی اصطلاحیں" دیں

ایک نقاد ۔ ایک منظر

ارسطو ق۔م ۳۲۲ - ۳۸۴
جسنے فن تمثیل نگاری کے اصول وضع کئے

سوفوکلیز کے شاہکار ''ایڈی پس کو لونس میں''
کا ایک منظر
جلا وطن بادشاہ ایڈی پس کی بڑی لڑکی 'انٹگونی'
اپنے اندھے باپ کو تسلی دے رہی ہے

ایک یونانی المیہ کا ہیرو ۔ ماسک پہنے ہوئے

دنیائے ادب کے دو شہرہ آفاق ڈراما نگار

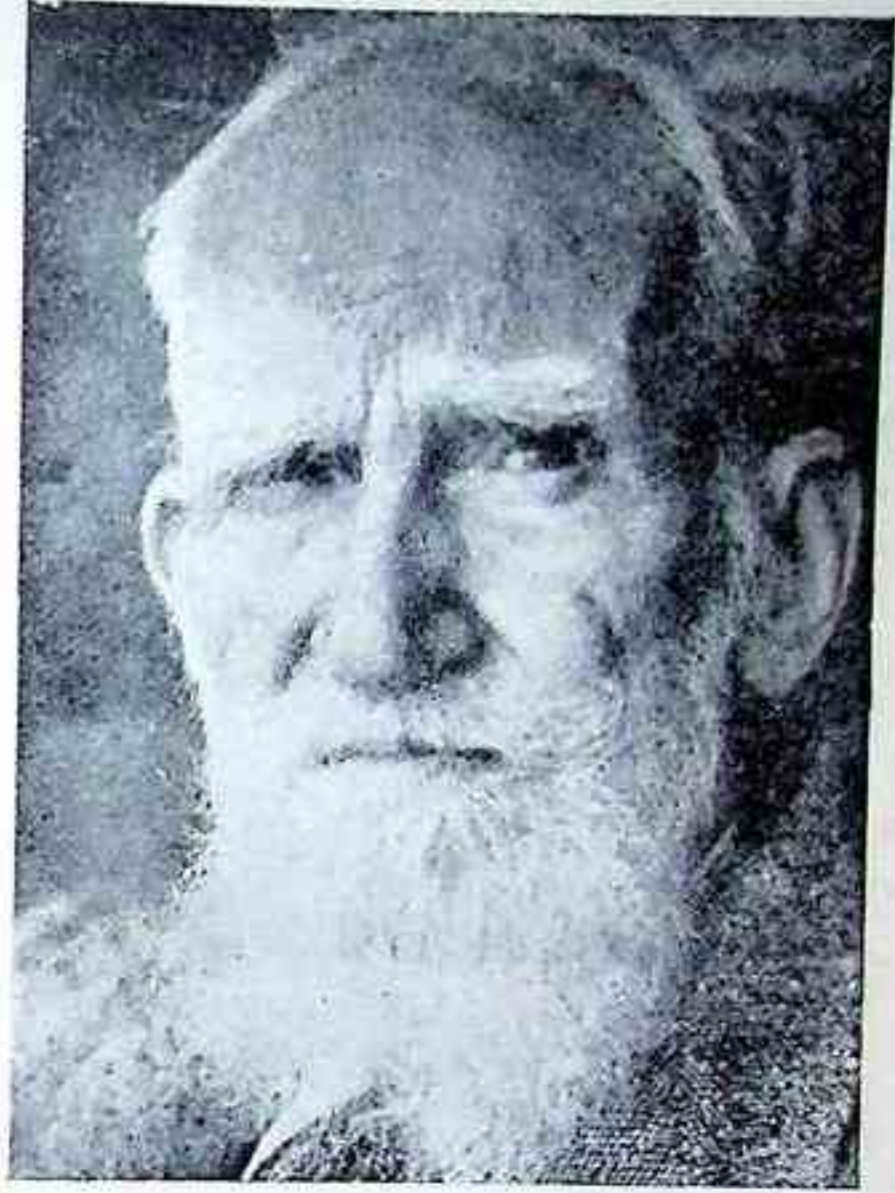
ولیم شیکسپیئر ۱۶۱۶ء - ۱۵۶۴ء
یورپ کی نشاۃ الثانیہ کا عظیم ترین ڈراما نگار

ہنرک ابسن
۱۹۰۶ء - ۱۸۲۸ء
موجودہ ڈرامے کا بانی

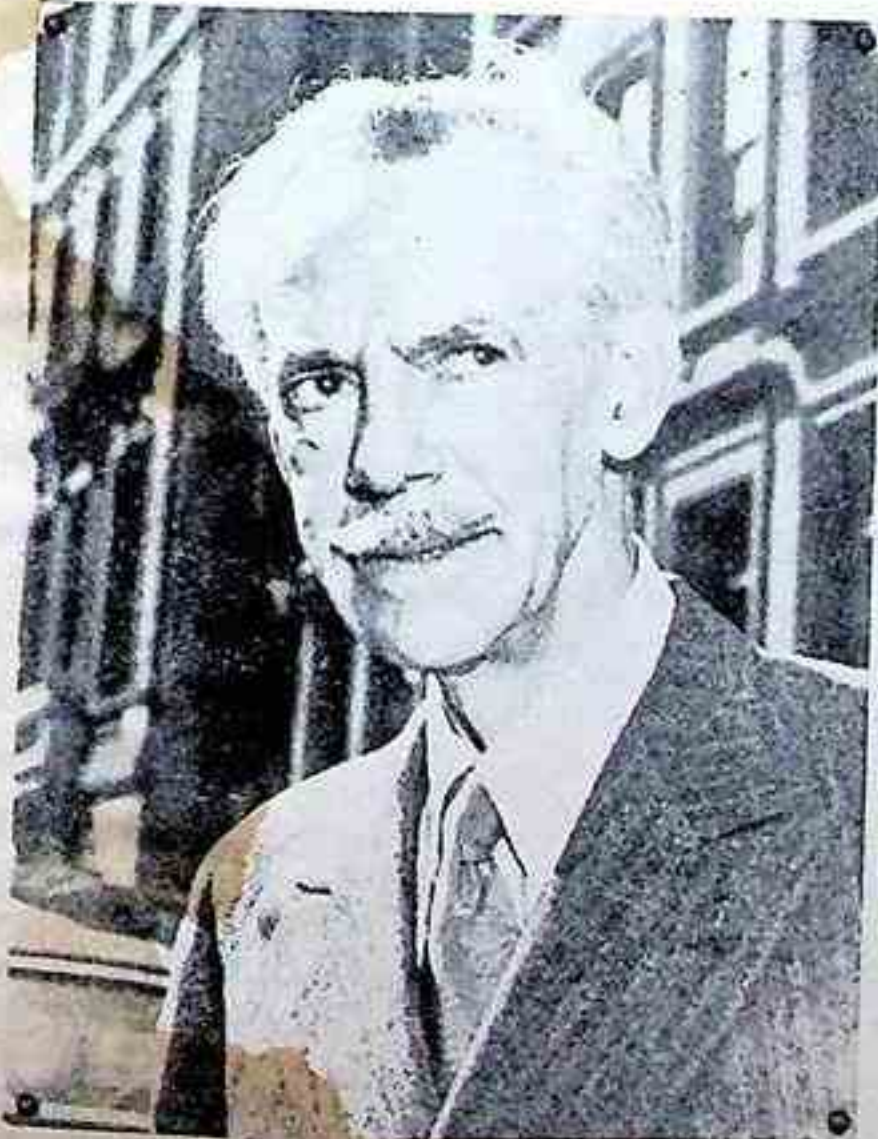
موجودہ دور کے دو بہت بڑے ڈراما نگار

جارج برنارڈ شا

۱۸۵۶ء - ۱۹۵۱ء

جس کے ذہن اور شخصیت نے ڈرامے کے
ایک پورے دور کو جنم دیا

یوجین اونیل

۱۸۸۸ء

جسکے تمثیلی افکار سے امریکی سٹیج نے
ایک نئی زندگی پائی

اردو ڈرامے کی دو نہایت ممتاز شخصیتیں

آغا حشر کاشمیری

۱۸۶۹ء - ۱۹۳۵ء

ہماری سٹیج کا سب سے بڑا ڈراما نویس

سید امتیاز علی تاج

جن کا شاہکار ''انار کلی'' اردو کے جدید تمثیلی ادب میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے

موجودہ اردو ڈرامے کے تابناک ستارے

سید عابد علی عابد

ایک ممتاز شاعر ، افسانہ نگار ، مترجم ،
ماہر تعلیم اور ایک بلند پایہ تمثیل نگر بھی

عشرت رحمانی

اردو ڈرامے کا ایک چلتا پھرتا 'انسائکلوپیڈیا'

خلیل صحافی

جن کا قلم ربع صدی سے اردو ڈرامے
کے فروغ و ترقی کے لئے کوشاں ہے

کردار:-
فرخندہ
امجد
بیرسٹر

ایک ڈرائنگ روم۔ تمام سامان بڑے سلیقے سے رکھا گیا ہے۔ چیزوں کی ترتیب اور صفائی سے مکان میں رہنے والوں کی خوش سلیقگی اور حسنِ مذاق کا ثبوت ملتا ہے۔

کمرے میں آنے جانے کے لئے دو دروازے ہیں ایک دائیں دیوار میں ——— جس کے سامنے کھلتا ہے اور دوسرا ... کرتے ہیں۔ جب پردہ اٹھتا ہے تو کمرے میں فرخندہ نظر آتی ہے۔ چھریرے بدن کی ایک خوبصورت لڑکی بیس بائیس برس سے زیادہ نہیں۔ بظاہر وہ کرسی میں بیٹھی کتاب دیکھ رہی ہے۔ مگر اس کی نگاہیں فرش پر جمی ہیں۔ اس کے رخساروں پر آنسو بہ رہے ہیں۔ یکایک وہ کتاب چہرے سے لگا کر سسکیاں لینے لگتی ہے۔

باہر سے آواز آتی ہے۔ "فرخندہ"

فرخندہ جلدی سے آنسو پونچھتی ہے ——— کتاب کرسی پر رکھ دیتی ہے اور دروازے کی طرف جانے لگتی ہے۔ امجد آتا ہے۔ چھبیس برس کا ایک خوبرو نوجوان۔

امجد اسے مسکرا کر دیکھتا ہے ——— فرخندہ بھی اس کے جواب میں مسکرانے لگتی ہے)

فرخندہ:- اوہ امجد!

امجد:- شکر ہے تم نے اپنے کھلنڈرے اور چنچل امجد کو پہچان لیا!

فرخندہ:- کہاں رہے تم اتنا عرصہ امجد؟ یہاں بیٹھو نا۔ کچھ کھاؤ گے۔ چائے پیو گے؟ تمہارا اسباب کہاں ہے۔ (امجد کرسی میں بیٹھ جاتا ہے۔)

امجد:- رہنے کہو ان سوالوں کا جواب علی الترتیب یہ ہے۔ ادھر ادھر پھرتا رہا۔ یہاں بیٹھوں گا۔ کچھ نہیں کھاؤں گا۔ چائے نہیں پیوں گا۔ اسباب ہوٹل میں ہے۔

فرخندہ:- (امجد کی ہنسی میں ہنس کر) بس وہی چنچل اور کھلنڈرا امجد۔ اچھا اسباب یہاں ساتھ کیوں نہیں لائے۔

امجد:- اسباب ساتھ کیا لاتا تمہارے بیرسٹر صاحب کا پتہ ہی معلوم نہیں ہوتا تھا۔ دو دن سے لاہور میں گھوم رہا ہوں۔ آخر آج معلوم ہوا کہ فلاں جگہ رہتے ہیں۔ چلو یوں رہنے کو، میرے اسباب میں کوئی قیمتی چیز تو ہے نہیں لیکن خیر اگر تم اپنی عادت سے مجبور ہو۔ اور میری کسی نہ کسی چیز زبردستی لینا چاہتی ہو تو اسباب ابھی آ جاتا ہے۔ (وقفہ) بیرسٹر صاحب کہاں ہیں؟

فرخندہ:۔ (مدھم آواز سے) وہ کام پر گئے ہیں۔ (وقفہ) تم نے یہ نہ بتایا کہ چھ سات سال تم کہاں رہے۔

امجد:۔ کہاں رہا؟ ادھر اُدھر پھرتا رہا۔ تم جانتی ہو، تم خود ہی کہا کرتی تھیں کہ امجد نچلا نہیں بیٹھ سکتا۔

فرخندہ:۔ یہ تو ٹھیک ہے لیکن میری شادی کے بعد تم تو ایسے غائب ہوئے کہ

امجد:۔ (بات کاٹ کر) جیسے گدھے کے سر سے سینگ (ہنس کر) تمہاری شادی اور میرے غائب ہونے میں کوئی تعلق نہیں ہے۔

فرخندہ:۔ دیکھو شرمندہ نہ کرو۔ کیسی باتیں کرتے ہو تم؟

امجد:۔ (ہنس کر) میری باتوں سے تمہیں ہمیشہ شکایت رہی اور مجھے تمہاری بات نہ کرنے کا گلہ رہا۔ جیسے عرض معاف گلہ نہ دارد (وقفہ) ہاں یہ میری سمجھ میں نہیں
آتا کہ کہنے کو تو ہم چچازاد بھائی بہن ہیں۔ پھر اتنا اختلاف کیوں کہ تم کہو کچھ اور میں بات تو نہ (ہنس کر) کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔

فرخندہ:۔ (مجبوری کی ہنسی میں) پھر وہی بات۔

امجد:۔ بات میں سے بات نکلتی ہے نہ۔

فرخندہ:۔ (ہنس کر اور ذرا جھینپ کر) ابھی بات میں سے بات نکالتے ہو، بات کا جواب تھوڑے ہی دیتے ہو۔

امجد:۔ (ہنس کر) دیکھو اب بات کا بتنگڑ بنا رہی ہو۔ کونسی بات تھی جس کا ہم نے جواب نہیں دیا۔

فرخندہ:۔ اور جواب دیا تم نے کس بات کا۔ ادھر اُدھر پھرتا رہا۔ یہ بھی کوئی بات ہے۔ (وقفہ) اب کہاں سے آ رہے ہو۔

امجد:۔ اس وقت تو ہوٹل سے آ رہا ہوں۔

فرخندہ:۔ اوئی اللہ کیا کروں؟

امجد:۔ اچھا میں سمجھ گیا۔ (ہنستا ہے) تمہارا مطلب ہے کہ آجکل میں کیا کرتا ہوں۔

فرخندہ:۔ ہاں۔

امجد:۔ تو صاف صاف کیوں نہیں کہتیں (تصنع کے انداز میں) دیکھیے جی اب تمہارا چچازاد بھائی امجد فوج میں لیفٹیننٹ ہے۔ سنا تم نے۔ (ہنس کر) کیا
دیکھ رہی ہو میری طرف۔ سر پر سینگ تھوڑے ہی ہیں۔ تو ہیں۔ چہرے پر لیفٹیننٹ ہونا تھوڑا ہی لکھا ہوتا ہے۔ ہمارا اسباب آئے گا، وردی
پہنیں گے تلوار لگائیں گے۔ تمہیں وہی سلام کریں گے۔ تب تم مانو گی۔

فرخندہ:۔ تمہیں یوں ہی مان گئی۔

امجد:۔ (ذرا گہری آواز میں) پہلے تو تم میری بات اتنی جلدی نہیں مانا کرتی تھیں۔ (پھر ہنس کر) بوڑھی ہو رہی ہو تم۔

فرخندہ:۔ (پھر ایک عجیب انداز میں) ہاں (پھر فوراً بات کا رخ بدل کر) ہوٹل میں تمہیں کوئی تکلیف تو نہیں ہوتی؟

امجد:۔ نہیں کوئی تکلیف نہیں ہوتی۔ (وقفہ) صرف نیند نہیں آتی۔

فرخندہ:۔ (چونک کر) کیوں نیند کیوں نہیں آتی۔

امجد:۔ (ہنس کر) نیند کیوں رات بھر نہیں آتی۔ کسی شاعر نے آج سے سو برس پہلے یہی سوال اپنے آپ سے پوچھا تھا۔ اس طرح یاد پڑتا ہے۔ کوئی
تسلی بخش جواب اسے نہیں مل سکا تھا۔

فرخندہ:۔ بس پھر تم نے وہی چھیڑ خانی کی۔

امجد: اچھا چلو جانے دو۔ ہمیں نیند نہ آنے کی وجہ یہ ہے کہ لاہور میں شور کوئی نہیں ہے۔ چپ چاپ شہر ہے۔

فرخندہ: (ہنس کر) لاہور میں شور کوئی نہیں! اور سنو۔ لاہور تو شور کے لئے بدنام ہے۔ لاہور کا دوسرا نام شور ہے۔

امجد: ابھی یہ سب کہنے کی باتیں ہیں۔ وہ دو رکے ڈھول سہانے ہم نے بھی یہی سن رکھا تھا۔ میں جو کل رات کو سویا تو اس طرح معلوم ہوتا تھا گویا قبرستان میں لٹا دیا گیا ہوں۔

فرخندہ: توبہ کیسی بدشگونی کی باتیں منہ سے نکالتے ہو۔

امجد: یہی شور کا نام نشان نہیں کبھی ایک آدھ گاڑی بھپ بھپ کرتی ہوئی گزر گئی۔ کبھی کوئی تانگہ ٹھمے چال گزر گیا کبھی کسی موٹر کے ہارن بجنے کی آواز سنائی دی۔ اسے تم شور کہتی ہو۔

فرخندہ: (ہنس کر) شور کسے کہتے ہیں؟

امجد: شور اسے کہتے ہیں کہ آدمی کسی خندق میں رات کو سونے کی کوشش کرے۔ بم پھٹیں۔ شل گریں۔ گولوں کی دھواں دھار بارش ہو۔ ہوائی جہاز چیل کووں کی طرح اڑتے ہوئے چیختے ہوئے شور مچاتے ہوں۔ ادھر ہمارے ہوائی جہاز ہوں۔ مشین گنوں کی گولیوں کی پھٹ پھٹ اور توپوں کی دن دن اسے کہیں کا شور، ہنگامہ اسے شور کہتے ہیں۔ ہمیں تو اسی شور میں نیند آتی ہے

فرخندہ: لڑائی میں تو زندگی لڑائی میں یہ ہوتا ہے۔

امجد: (ہنس کر) جی نہیں۔ بلکہ یہ ہوتا ہے ایک سجا سجایا کمرہ ہوتا ہے۔ میزیں کرسیاں لگی ہوتی ہیں۔ ایک چاک و چست بیرہ کھانا لا کر رکھتا ہے ہم مزے سے کھانا کھاتے ہیں۔ اور کبھی کبھی جی میں آتا ہے تو کمرے سے باہر نکلتے ہیں۔ یونہی تفریح کے لئے ایک آدھ گولی بھی چلا دیتے ہیں۔ تم تو سمجھتی ہو لڑائی اسے کہتے ہیں۔

فرخندہ: خدا تمہارا حافظ و ناصر رہے۔

امجد: (ہنس کر) پھر وہی پرانا قصہ۔ خدا کو کیا غرض ہے کہ تمہارے درمیان کیوں ہو۔

فرخندہ: (پھر بات کا رخ بدل کر) تو اب چھٹی پر آئے ہو۔

امجد: ہاں وہیں میں نے اخبار میں پڑھا تھا کہ چچا چچی انتقال کر گئے (وقفہ) بہت افسوس ہوا۔ مجھے فرخندہ۔ تم جانتی ہو انہی نے مجھے پالا تھا۔ تمہارے ماں باپ نہیں مرے فرخندہ۔ مجھے بھی یہ محسوس ہوا کہ میرے ماں باپ مر گئے۔

فرخندہ: آہ۔

امجد: تمہیں معلوم ہے کہ میں تو دس برس کا تھا کہ یتیم ہو گیا تھا۔ چچا چچی نے مجھے پالا تھا۔ وہ میرے ماں باپ کی طرح تھے۔ اور تم (وقفہ) تم میرے لئے وہ سب کچھ تھیں جس کی مجھے ضرورت ہو سکتی تھی۔

فرخندہ: امجد!

امجد: (لہجہ بدل کر) مجھے چھٹی مل سکتی تھی۔ اس لئے میں نے کہا چلو فرخندہ سے مل آؤں۔ وہ بھی کیا یاد کرے گی کہ اس کا کوئی چچا زاد بھائی ہے۔ (فرخندہ ہاتھ چہرے پر رکھ کر سسکیاں بھرنے لگتی ہے) میں تمہیں رونے سے منع نہیں کرتا۔ صرف اتنا کہتا ہوں کہ مرنے والوں کے ساتھ لوگ مر نہیں جایا کرتے۔ ہو دل ہلکا ہو گیا!

فرخندہ:- ہاں ہوگئی۔

امجد:- اب کچھ پوچھوں؟

فرخندہ:- پوچھو۔

امجد:- میں جب آیا اس وقت بھی تم رو رہی تھیں۔

فرخندہ:- واہ خواہ مخواہ تو اور سنو۔

امجد:- دیکھو جی۔ تمہیں آج تک جھوٹ بولنے کا طریقہ نہیں آیا۔ ذرا جھوٹ بولنا تھا تو یہ کہا ہوتا کہ میں رو تھوڑی رہی تھی۔ میری تو صورت ہی ایسی ہے۔

فرخندہ:- امجد بھی کیا کرتے ہو۔

امجد:- (ہنس کر) بات یہ ہے کہ تم اس وقت ہمیں چٹکیوں میں اڑا رہی ہو اُن گھاتیاں بتا رہی ہو۔ اور کوئی محاورہ یاد نہیں آتا۔ ورنہ خدا کی قسم کھپا دیتا۔

فرخندہ:- بھئی کوئی بات بھی ہو۔

امجد:- نہیں بتاؤ گی۔ تو یاد رکھو رلا کے چھوڑ دوں گا۔ تمہیں پتہ ہے۔ میں کیا کہوں گا۔

فرخندہ:- کیا۔

امجد:- میں کہوں گا کہ دیکھو فرخندہ۔ ایکٹروں کی انداز میں کہوں گا میں سنو۔ ہاں تو میں کہوں گا۔ دیکھو فرخندہ ہم اور تم دنیا میں تنہا ہیں۔ نہ کوئی تمہارا آسرا ہے نہ میرا کوئی سہارا۔ ہمیں ایک دوسرے سے کوئی بات چھپا کر نہیں رکھنی چاہیے۔ اور اگر اس پر بھی نہیں مانو گی تو پھر کہوں گا بولو میری بات کا جواب دو کہ کسے تمہیں۔ دنیا میں تمہارے ایک آنسو کے لئے خون کا آخری قطرہ بہانے کے لئے تیار ہوں۔

فرخندہ:- سچ سچ (سسکیاں لینے لگتی ہے)

امجد:- رونے لگیں نہ بڑی آئی تھیں ہمیں باتوں میں اڑانے والی (توقف) فرخندہ۔ چنچل پن میرا ایک روپ ہے۔ اور کھلنڈرا پن تو میں نے ایک لباس کی طرح پہن لیا ہے۔ تمہیں مجھ پر کبھی بھروسہ نہیں تھا فرخندہ۔ تمہیں مجھ پر اب تک بھروسہ نہیں ہے۔ فرخندہ (نرم آواز میں) فرخندہ کیا ہوا کیا بات ہے؟
(فرخندہ رونے لگتی ہے)

امجد:- کیوں روتی ہو۔ کیوں جی ہلکان کرتی ہو۔ رونے سے کہیں زندگی کی الجھی ہوئی گرہیں سلجھی ہیں۔

فرخندہ:- ہائے امجد۔

امجد:- کیا بات ہے فرخندہ (توقف) خوش نہیں ہو۔ بیاہ تمہیں راس نہیں آیا۔ فرخندہ

فرخندہ:- نہیں مجھے بیاہ راس نہیں آیا۔

امجد:- ابھی تک رو رہی ہو۔

فرخندہ:- (اپنے آپ کو سنبھال کر) رونے کے سوا اور کیا کر سکتی ہوں۔

امجد:- کر تو سب کچھ سکتی ہو لیکن کرو گی نہیں (توقف) یہ نہیں کر سکتیں کہ مجھے اپنے رونے کی وجہ بتاؤ (توقف) لیکن تم نے کبھی مجھ پر بھروسہ نہیں کیا۔

فرخندہ:- امجد یہ بات نہیں ہے۔

امجد:- تو بتاؤ پھر کیا بات ہے۔

فرخندہ :- تمہارے بیرسٹر صاحب شراب پیتے ہیں۔

امجد :- (چونک کر) شراب پیتے ہیں۔ اور تمہیں شراب سے نفرت ہے۔ میں جانتا ہوں شرابی کی صورت دیکھ کر تمہیں گھن آتی ہے اور وہ شراب پیتے ہیں

فرخندہ :- امجد مجھے شراب پینے والا آدمی آدمی نظر نہیں آتا یوں معلوم ہوتا ہے گویا اس آدمی کا بھوت ہے۔ شرابی کے لال لال دیدے دیکھ کر اس طرح محسوس ہوتا ہے گویا وہاں تازہ خون لہریں لے رہا ہے۔ اور پھر شرابی مسکراتا ہے اور اس کی مسکراہٹ مجھے مسکراہٹ نہیں معلوم ہوتی بلکہ مسکراہٹ کی مکروہ اور گھناؤنی لاش معلوم ہوتی ہے۔

امجد :- ہاں میں جانتا ہوں۔

فرخندہ :- اور پھر شرابی ہنستا ہے آپ ہی آپ گویا ابلیس شیطان نے اس کے کان میں کوئی لطیفہ کہا ہے اور پھر بے اختیار ہنستا ہے۔ آپ ہی آپ اور پھر وہ چلتا ہوا لڑکھڑاتا ہے۔ گویا خبیث روحیں اسے پکڑ کر زمین پر گرانا چاہتی ہیں۔

امجد :- فرخندہ، شرابی کی تصویر تم نے کہاں دیکھی۔

فرخندہ :- تم نہیں جانتے کہ کہاں دیکھی میں نے یہ تصویر اپنی پھوپھی زاد بہن نفیسہ یاد ہے نہیں۔

امجد :- ہاں یاد ہے۔

فرخندہ :- تمہارے جانے کے بعد اس کی شادی ہو گئی تھی۔ ایک شرابی سے اسے میں نے دیکھا ہے۔ کئی بار نفیسہ کے گھر میں نے یہ تماشا اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔

امجد :- اب نفیسہ کہاں ہے

فرخندہ :- تم نہیں جانتے مر گئی۔

امجد :- مر گئی اور نفیسہ کا شوہر۔

فرخندہ :- پاگل خانے میں ہے۔ اسے پاگل ہوتے میں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ ہاں اپنی آنکھوں سے۔ پہلے ملازمت سے استعفیٰ دیا۔ اتنی شراب پیتا تھا کہ کام نہیں کر سکتا تھا پھر نفیسہ کے زیور بیچنے شروع کئے۔ اس بدنصیب نے ایک ایک کر کے اپنے سب زیور اس لعین کے حوالے کئے۔ اور جب زیور بک چکے۔

امجد اور جب زیور بک چکے تو۔

فرخندہ :- تو میں دیکھتی تھی کہ جھلائے ہوئے سانپ کی طرح پیچ تاب کھاتا ہوا گھر آتا تھا۔ مدہوش بے ہوش پھنکارتا ہوا۔ گھر آتا تھا۔ اور نفیسہ سے کہتا تھا۔ تیرے پاس زیور ہے۔ لا۔

امجد :- فرخندہ۔

فرخندہ :- اور سنو نفیسہ سہم جاتی تھی اور کہتی میرے پاس اب کوئی زیور نہیں ہے۔ اور وہ اپنے لال لال دیدوں سے اس کی طرف گھورتا تھا ہنستا اور پھر کہتا مجھ سے زیور چھپا کے رکھتی ہے۔ گلا گھونٹ دوں گا تیرا۔ جھوٹی ناگن گلا گھونٹ دوں گا تیرا۔ اور پھر اس کے کپڑے پھاڑ ڈالتا اور کہتا بتا تو نے زیور کہاں چھپایا ہے۔ اور نفیسہ سہمی ہوئی ڈری ہوئی ایک کونے میں دبک جاتی اور پھر چپکے چپکے روتی اور پھر ایک دن کیا دیکھی۔

امجد :- کیا دیکھی فرخندہ۔

فرخندہ:- یہ دیکھ کر ملعون گھبرایا اور فرخندہ کی طرف لڑکھڑاتے ہوئے قدم سے بڑھا اور اس کا گلا گھونٹنا چاہا اس کی معصوم بچی سہم گئی اور ڈر کر ماں سے لپٹ گئی اس کی قمیص کے دامن میں اپنا منہ چھپا لیا اس ملعون نے اس معصوم بچی کو اس طرح نوچ کر اس کی ماں کے بدن سے علیحدہ کیا جس طرح کوئی کانٹے والی جھونٹی کو نوچ کر پھینک دیتا ہے ——————— معصوم بچی نے ایک چیخ ماری اور وہ چیخ لہراتی ہوئی منڈلاتی ہوئی میرے دل میں داخل ہوئی اور میری ہر رگ میں سما گئی اور امجد۔

امجد:- فرخندہ۔

فرخندہ:- اب تک جب اپنی بچی کو کسی بات پر روتے سنتی ہوں تو اس معصوم بچی کی بیچ میرے دل کی گہرائیوں میں سے نکل کر پھر لہرانے لگتی ہے۔ اور میں سوچتی ہوں کہ میری بچی پر بھی یہی بیت جائے گی۔ یہی بیت جائے گی۔ میری بچی پر۔ میں ایک ماں ہوں امجد اور میری ایک بچی ہے (وقفہ)

امجد:- اور نفیسہ کی بچی کہاں ہے

فرخندہ:- وہ اپنے دادا کے پاس ہے۔ تم نے اس کی بچی کو دیکھا نہیں امجد اس کی آنکھوں میں اس کی پتلیاں ہر وقت گردش کرتی رہتی ہیں ایک جگہ اس کی نگاہ نہیں ٹھہرتی اس نے اپنی آنکھوں کے سامنے ماں کو مرتے اور باپ کو پاگل ہوتے دیکھا ہے۔ آٹھ سال کی معصوم بچی (بلند آواز سے) اور میری بچی بھی چھ سال کی ہے۔ امجد میری بچی پر بھی یہی بیت جائے گی۔

امجد:- نہیں ڈرو نہیں فرخندہ تمہاری بچی پر یہ نہیں بیتے گی (وقفہ) مگر تمہیں کب معلوم ہوا کہ تمہارا شوہر شراب پیتا ہے۔

فرخندہ:- آج وہ پیتے ہوئے ہیں ایک رات میرے کمرے میں آئے تو قدم لڑکھڑا رہے تھے۔ لڑکھڑاتے ہوئے آئے۔ میز سے ٹھوکر کھائی۔ اور گر پڑے۔ میں نے چونک کر پوچھا کیا ہوا۔

امجد:- کیا کہنے لگے۔

فرخندہ:- کہنے لگے کچھ نہیں۔ فوراً باہر نکل گئے گویا سمجھ گئے مجھے ان کا راز معلوم ہو گیا۔ اس دن سے مجھ سے کتراتے ہیں۔ علیحدہ کمرے میں سوتے ہیں۔ میرے پاس نہیں آتے۔ آنکھیں نہیں ملاتے جانتے ہیں کہ قصوروار ہیں۔

امجد:- ہاں جانتا ہے کہ قصوروار ہے۔ تمہارے شوہر کو معلوم ہے کہ تمہیں شراب سے کس قدر نفرت ہے

فرخندہ:- خوب معلوم ہے۔ نفیسہ کا انجام وہ اپنی آنکھ سے نہیں دیکھ چکے جس طرح میں بلک بلک کر روتی ہوں وہ انہیں معلوم نہیں۔

امجد:- فرخندہ تمہیں یقین ہے کہ وہ شراب پیتے ہیں۔

فرخندہ:- ہاں یقین ہے۔ ایک دن صبح جب وہ بیٹھے ناشتہ کر رہے تھے تو میں نے دیکھا ان کے ہاتھ کانپ رہے تھے۔ وہ خوب جانتے ہیں کہ میں ان کے راز سے باخبر ہوں وہ مجھ سے بات تک کم کرتے ہیں۔

امجد:- فرخندہ۔

فرخندہ:- کہو۔

امجد:- تم کہتی ہو کہ میں ایک ماں ہوں۔ کبھی یہ بھی سوچا ہے کہ تم ایک بیوی ہو جو کمزوریوں کو معاف نہیں کر سکتی۔ بیوی اس کی طرف سے چشم پوشی کر سکتی ہے اسے چشم پوشی کرنی چاہیے۔

فرخندہ:- دکھتی ہوئی رگ پر نہ چھیڑو۔ اس تازیانہ ہاتھ نہ رکھو۔ یہ سچ ہے کہ میں ایک بیوی ہوں لیکن پہلے ماں ہوں جس نے پہلے ماں ہوں۔ امجد جب میں کنواری

تھی۔ اس وقت بھی یہ بچی میری گود میں کھیلتی تھی۔ میں آپنے آپ سے کہا کرتی تھی کہ میرے گھر میں سکون ہوگا آرام ہوگا صحت مند بچے میری گود میں کھیلیں گے ہنسیں گے۔ اور پروان چڑھیں گے۔ اس وقت بھی میں ماں بننے کے خواب دیکھا کرتی تھی۔ میں پہلے ماں ہوں امجد اور پھر بیوی۔ (وقفہ) امجد

امجد : ہوں۔

فرخندہ : (گویا کھوئی ہوئی ہے) تمہیں یاد ہے امجد تم نے مجھ سے شادی کرنا چاہی تھی۔

امجد : (کھویا ہوا) ہاں یاد ہے۔

فرخندہ : اور ایک شریف کی طرح تم نے چاہا تھا کہ پہلے مجھ سے میری مرضی دریافت کر لو۔

امجد : ہاں۔

فرخندہ : اور تم نے میری سہیلی شائستہ سے کہا تھا کہ میرا دل ٹٹولے۔

امجد : ہاں۔

فرخندہ : اور اس نے پھر تمہیں کیا جواب دیا تھا۔

امجد : فرخندہ ابھی تم نے کہا تھا کہ اس دکھتی ہوئی رگ کو نہ چھیڑو۔ اس تار کو نہ ہلاؤ میں بس کہتا ہوں۔ اس راکھ کو نہ کریدو شاید اس میں کوئی زندہ چنگاری باقی ہو۔ ڈرتا ہوں کہیں تمہاری انگلیاں جل نہ جائیں۔

فرخندہ : (ایک بجھی ہوئی ہنسی ہنس کر) ہوا اس دوزخ کی آگ میں جھونک رہا ہو جس میں ڈال دی گئی ہوں اسے انگلیاں جلنے کا خوف نہیں ہوتا امجد۔ بتاؤ شائستہ نے کیا کہا تھا۔

امجد : تو سنو۔ شائستہ مجھ سے آکر کہنے لگی امجد بھیا میں نے فرخندہ کا دل ٹٹولا تھا۔ میں نے اس سے کہا تھا کہ تمہاری اور امجد کی شادی ہو جائے تو کیسی رہے شائستہ کہنے لگی کہ میری یہ بات سن کر فرخندہ ہنسنے لگی ہنستی رہی۔ ہنس ہنس کر دوہری ہوگئی کہتی تھی امجد بھیا شادی کرنا چاہتے ہیں۔ مجھ سے شادی کرنا چاہتے ہیں۔ ارے وہ تو بڑے چلبلے ہیں کہیں مجھ سے مذاق کیا ہوگا۔ بار بار ہنستی تھی اور کہتی تھی امجد بھیا مجھ سے شادی کرنا چاہتے ہیں۔ اری تو کیوں نہیں کر لیتی ان سے شادی (وقفہ) یہی کہا تھا تم نے فرخندہ۔

فرخندہ : ہاں میں نے کہا تھا۔ (وقفہ) اور جاننا چاہتے ہو میں نے ایسا کیوں کہا تھا۔

(امجد چپ رہتا ہے۔)

فرخندہ : اس لئے کہا تھا کہ میرا یہ خیال تھا کہ تم چلبلے ہو کھلنڈرے ہو۔ اچھے شوہر بن سکتے ہو۔ اچھے باپ نہیں بن سکتے۔ بیوی سے پیار کر سکتے ہو۔ ماں کی حالت کو نہیں سمجھ سکتے (رزم ہو کر) میں نے کہا تھا نا امجد کہ میں کنواری تھی جب بھی ماں بننے کے خواب دیکھ رہی تھی۔

امجد : ہاں تم خواب دیکھا کرتی تھیں اور میں بھی خواب دیکھا کرتا تھا (لہجہ بدل کر) اتو اب کہو کیا کیا جائے۔

فرخندہ : سنو امجد تم کبھی میری زندگی کے ہم سفر بننا چاہتے تھے۔ اس وقت میں نے انکار کیا۔ اور اب۔

امجد : اور اب

فرخندہ : اور اب جس راستے پر چلی تھی وہ تاریک نظر آتا ہے۔ ایک دلدل میں پھنس گئی ہوں۔ میں امجد اب مجھے ہم سفر کی نہیں راہبر کی ضرورت ہے۔

امجد : فرخندہ میں نے اپنی منزل کھوٹی کر دی میں تمہاری راہبری کیا کر سکتا ہوں۔

زخندہ: امجد تمہیں اپنی منزل کا پتہ تو ہے۔ کھو ئی ہوگئی تو کیا۔ منزل تو نہیں نظر آتی ہے۔ اور میں تو اندھی ہو چکی ہوں۔ اس وقت میرا ہاتھ نہیں تھامو گے؟ آوارہ بھٹکنے کے لئے چھوڑ دو۔ جو امجد ماں کی ماننا اندھی ہوتی ہے۔ میں کسی گہرے غار میں نہ جا گروں۔

امجد: زخندہ۔ زخندہ۔ کیا کر رہی ہو جب دوزخ کے دروازے میں نے اپنے اوپر بند کر دئے تھے۔ وہ پھر کھولنا چاہتی ہو۔ میرے اندر ایک آگ کھول رہی تھی۔ جسے میں نے وقت کے چھینٹوں سے بجھانے کی کوشش کی تھی تم پھر اسے روشن کرنا چاہتی ہو۔ (وقفہ) انتقے سو چکے ہیں انہیں مت جگاؤ۔

زخندہ: (وقفہ) اپنے آپ کو سنبھال کر) تو اچھا جاؤ۔ جاؤ جو فتنے سو چکے ہیں تھپک تھپک کر ان کی نیند اور بھی گہری کر دو۔ اور مجھے بھٹکنے کے لئے چھوڑ جاؤ۔

امجد: زخندہ کیا چاہتی ہو۔ کیا چاہتی ہو۔

زخندہ: میری بات سمجھنے میں آج تمہیں بہت وقت ہو رہی ہے۔ میری بات تم سمجھنا نہیں چاہتے۔ دیکھو تم چاہتے ہو کہ زخندہ کی حیا بے شرمی کا نقاب اوڑھ کر تم سے یہ کہہ دے کہ زخندہ تمہارے ساتھ جانا چاہتی ہے۔ تم تو صرف یہ سننے کے لئے بے تاب ہو۔ تم اس زخندہ سے جو ماں ہے اس زخندہ کا انتقام لینا چاہتے ہو جو کنواری تھی۔ (وقفہ) اور پھر اپنے آپ کو مرد کہتے ہو۔

امجد: زخندہ۔ سنبھلو ہوش کرو۔ تم میرے ساتھ کس طرح جا سکتی ہو کیا کہہ رہی ہو تم۔

زخندہ: مجھے جو کہنا تھا کہہ چکی اب تمہیں کچھ کہنا ہے تو کہو۔

امجد: ہاں اب مجھے کچھ کہنا ہے زخندہ تو نہیں جانتی کہ تو کیا کہہ رہی ہے۔ تو میرے ساتھ جانا چاہتی ہے بدبخت۔ تو میرے ساتھ جائے گی تو جانتی ہے کیا ہو گا سماج ایک خونخوار درندے کی طرح جس کی پیاس کبھی نہیں بجھتی تجھے کھانے کو دوڑے گا۔ مذہب بھوت کی طرح تیرے سر پر سوار ہو جائے گا۔ تو اس دن پر لعنت بھیجے گی جس دن میرے ساتھ آئی تھی۔ سن رہی ہے۔

زخندہ: ہاں سن رہی ہوں۔

امجد: سن اور سن تو میرے ساتھ رہے گی! بدبخت تو چاہتی ہے اس سماج کو ٹھکرا کر ایک گھر بنائے سماج تجھے زندہ رہنے دے گا جب تو کسی عورتوں کی محفل میں بیٹھے گی تو مردوں کے ہاتھ بکے ہوئے کھلونے پر عورتیں تیرا مذاق اڑائیں گے۔ ان کے ہونٹوں پر ہلکا ہلکا تبسم کھیل رہا ہو گا۔ ان کی نگاہوں سے ناگ کا زہر ٹپکے گا وہ اپنی میٹھی میٹھی باتوں میں کانوں کا زہر گھول کر تیرے حلق میں انڈیل دیں گی۔ اور تو آہ نہ کر سکے گی سن رہی ہے۔

زخندہ: ہاں سن رہی ہوں لیکن میں اپنے گھر سے نہیں نکلوں گی میں اور میری بچی اور میرا گھر یہی میری دنیا ہو گی۔

امجد: اب تیری بزدلی بجلیوں کی زد سے بچ کر طوفان میں پناہ لینا چاہتی ہے۔ تو سمجھتی ہے کہ تیرا گھر ان بجلیوں کی زد سے محفوظ رہے گا۔ یگلی عورتیں تیرے گھر آئیں گی۔ تیری بچی کو بلا کر اسے پیار کریں گی۔ اس کے سر پہ ہاتھ پھیریں گی! اور تیری آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر کہیں گی کتنی پیاری بچی ہے۔ اس کا باپ کیسا ہے۔

زخندہ: میں کہوں گی اس کا باپ مر گیا۔ بن باپ کی بچی ہے یتیم ہے۔

امجد: ہاں میرے سامنے کہتی ہے کہ اس طرح تو کہے گی لیکن اس وقت تو اس طرح نہ کہہ سکے گی۔ تیرا جی چاہے گا کہ ان ہاتھوں کی انگلیوں پر جو تیری بچی کے سر پر رکھے جاتے ہیں تو جلتے کوئلے رکھ دے۔ تیرا جی چاہے گا کہ ان کے ہونٹوں سے تو تبسم نوچ لے اور تو کچھ نہ کر سکے گی کچلی ہوئی اس پامال ناگن کی طرح جس کا سر کچلا جا چکا ہو تو صرف پیچ و تاب کھا کر رہ جائے گی تو رونا چاہے گی تو لفظ تیرے گلے میں اٹک جائیں گے تو صرف

اپنے آپ کو ڈس سکے گی۔ یہ سب کچھ برداشت کریگی تو۔

فرخندہ: ہاں ہو۔ اب کیا کہتے ہو تم نہیں جانتے امجد ماں کا کتنا کلیجہ ہوتا ہے۔ تم نہیں جانتے!

امجد: (کھویا ہوا) ہاں نہیں جانتا لیکن فرخندہ میں اتنا جانتا ہوں کہ تو میرے سامنے سر پہ مہر پیالہ رکھ رہی ہے تو کہتی ہے اس میں شہد ہے اور میں ڈرتا ہوں

فرخندہ: کس بات سے ڈرتے ہو۔

امجد: ڈرتا ہوں کہ پیالہ میرے ہونٹوں تک نہ پہونچے گا۔ جن ہاتھوں سے اس پیالہ کو اٹھانا چاہوں گا وہ انگلیاں سوکھ جائیں گی میرے ہونٹوں تک یہ پیالہ نہ پہنچے گا۔

فرخندہ: امجد کیسی باتیں کرتے ہو یہ زندگی ہے۔ حقیقت ہے اور تم خواب دیکھ رہے ہو۔

امجد: ہاں خواب دیکھ رہا ہوں۔ چھ سال ہوئے ہیں روز رات کو ایک خواب دیکھتا ہوں۔

فرخندہ: ہر روز رات کو ایک خواب دیکھتے ہو۔ کیا دیکھتے ہو۔ امجد

امجد: روز رات کو دیکھتا ہوں کہ ایک چھوٹی سی طوفانی ندی بہہ رہی ہے ایک کنارے پر میں کھڑا ہوں دوسرے پر تم تمہارے بالوں کی مہک تمہارے بدن کی خوشبو مجھے محسوس ہوتی ہے۔ اور پھر ناگہاں اس ندی میں ایک لہر اٹھتی ہے اور وہ تمہیں ایک لمحے کے لئے میری آنکھوں سے اوجھل کر دیتی ہے۔ تم اور میں دونوں اس ندی کے کنارے متوازی راستوں پر چلے جا رہے ہیں اور متوازی راستے کبھی نہیں ملا کرتے فرخندہ۔

فرخندہ: ہاں متوازی راستے ملا نہیں کرتے۔ لیکن ندی کو پار کیا جا سکتا ہے۔

امجد: سنو ابھی تم نے میرا پورا خواب نہیں سنا روز رات کو دیکھتا ہوں کہ میں تم سے کہتا ہوں فرخندہ آؤ اس ندی میں اتر پڑو۔ اور تم کہتے ہو امجد میں ڈرتی ہوں اور ادھر یوں معلوم ہوتا ہے۔ کہ گویا پاؤں میں کسی نے بھاری بیڑیاں ڈال رکھی ہیں۔ اور گویا کوئی مجھے کھینچے اسی ایک ما • پر لئے جا رہا ہے۔ اور دل برابر اودھر ادھر سرک نہیں سکتا۔ روز رات کو دیکھتا ہوں کہ ہوا چلتی ہے۔ تمہارے بال کھل رہے ہیں۔ تمہارے کپڑے ہوا میں لہرا رہے ہیں۔ دیکھتا ہوں کہ تم میرے ساتھ ساتھ متوازی جا رہی ہو۔

فرخندہ: تو امجد آج کو اس کل کے خواب کے تعبیر جانو میں اس ندی میں اتر آئی میں اب نہیں ڈرتی ہو تمہارے پاؤں کی زنجیریں کٹیں یا نہیں۔ (امجد چپ ہے) بولو جواب دو۔

امجد: زنجیریں میں گٹھیں میں کاٹ سکتا ہوں لیکن فرخندہ میں ڈرتا ہوں کہ تمہیں حاصل کرنا میری قسمت میں نہیں ہے۔

فرخندہ: امجد قسمت کے بہت سے بھیس ہوتے ہیں۔

امجد: ہاں قسمت کے بھیس سے تو ڈرتا ہوں۔ ڈرتا ہوں کہ قسمت مجھ سے کوئی چال نہ کھیل رہی ہو۔ ڈرتا ہوں کہ تمہیں بھی قسمت نے فریب نہ دیا ہو۔ وہ تقدا ڈرتا ہوں فرخندہ! تم مجھ سے مجھ چھین لی جاؤ گی۔

فرخندہ: امجد کیا کہہ رہے ہو۔

امجد یہی کہ تم مجھ سے چھین لی جاؤ گی۔ یہ تو نہیں جانتا کہ یہ بات کس طرح ہوگی لیکن اتنا جانتا ہوں کہ میں جس چیز کو کھویا اسے پا نہیں سکتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ تم ہی مجھ سے کہو گی امجد مجھے معاف کر دو میری آنکھوں پر پٹی بندھی تھی مجھے دھوکا ہوا میں تمہارے ساتھ نہیں رہنا چاہتی میں اپنی کو چاہتی ہوں۔

فرخندہ: امجد چپ ہو جاؤ۔ میری آنکھیں کھلی ہیں۔ اور میں خوب جانتی ہوں کہ میں کر رہی ہوں۔

امجد: فرخندہ تم نہیں جانتیں تم ایک آگ لگا رہی ہو۔ اسے بجھانا پھر تمہارے اختیار میں نہ ہو گا۔ اب سوچ لو وقت ہے۔ اگر یہ آگ بھڑکی تو میں اکیلا نہیں جلوں گا۔

فرخندہ: اب میں بھی اکیلی نہیں جل سکتی امجد۔ مجھے بھی اب ساتھی چاہئے۔

امجد: فرخندہ تمہیں ساتھی مل چکا ہے۔ تم مجھ سے کہو گی کہ امجد ساتھی مل چکا ہے تمہارے ساتھ نہیں جا سکتی۔ یاد رکھو تم مجھ سے یہ کہو گی۔ اور امجد تمہیں دوبارہ پانے کی امید کے بعد پھر تمہیں کھو کر زندہ نہیں رہ سکتا۔ (وقفہ) تم نے مجھ سے لڑائی کا حال سنا تھا۔

فرخندہ: ہاں سنا تھا۔

امجد: تو ایک اور بات سنو۔ میں نے لڑائی میں دیکھا ہے کہ جو لوگ مرنا چاہتے ہیں انہیں موت نہیں آتی۔ کئی بار میں خود جان بوجھ کر موت کے کھلے منہ میں چلا گیا ہوں اور میرا بال بیکا نہیں ہوا۔ کئی بار مجھ سے میرے ساتھی کہہ چکے ہیں کہ امجد جس گولی سے تمہاری موت لکھی ہے۔ وہ ابھی کارخانے میں نہیں ڈھلی۔ جتنا موت کا تعاقب کرتا تھا۔ اتنا ہی موت مجھ سے دور بھاگ گئی تھی۔ اور اس کے مقابلہ میں جو لوگ لڑائی میں موت سے بچنا چاہتے تھے۔ موت ان کی طرف منہ کھولے لپکتی تھی۔ وہ زندگی کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ اور انہیں موت ملتی ہے۔ یہ لڑائی کا ایک عجیب پہلو ہے فرخندہ۔

فرخندہ: امجد۔

امجد: ہاں اب تک امجد موت کی تلاش میں سرگرداں تھا تم کہتی ہو کہ اب زندہ رہنے کی کوشش کرے فرخندہ۔ تم زندگی کی تلاش میں مجھے باہر بھیجنا چاہتی ہو اس طرح جو لڑائی میں گیا تو مجھے موت مل سکے گی کوئی پروا نہیں مرنے سے پہلے کم از کم مجھے یہ تو معلوم ہو چکا ہو گا کہ میں ایک بار تمہیں پا چکا تھا۔ لیکن۔

فرخندہ: لیکن۔

امجد: یاد رکھو اگر میں نے تمہیں اب نہ پایا تو مر جاؤں گا کیوں تم چاہتی ہو کہ اب زندگی کی تلاش میں نکلوں۔

فرخندہ: نہیں نہیں امجد زندگی ہم دونوں کی تلاش میں ہے (وقفہ) بولو کیا جواب ہے تمہارا۔

امجد: ابھی سے جواب دینے کی ضرورت ہے

(دروازے کے باہر سے بیرسٹر کی آواز آتی ہے۔)

بیرسٹر: فرخندہ!

فرخندہ: وہ آ گئے۔

امجد: میں اُن سے بات کرتا ہوں، تم ذرا ساتھ کے کمرے میں چلی جاؤ۔

(فرخندہ ملحقہ کمرے میں چلی جاتی ہے۔ بیرسٹر آتا ہے — سن چالیس کے لگ بھگ
زیبا اندام چہرے پر شکنیں۔
بیرسٹر آہستہ آہستہ قدم اٹھاتا ہے یکایک کرسی سے ٹھوکر کھاتا ہے اور گرتے گرتے
بچتا ہے امجد جلدی سے اس کا ہاتھ تھام لیتا ہے۔)

بیرسٹر:- بھئی امجد! —— یہ زخندہ راستے میں سامان بکھیرتی ہے۔

امجد:- جی نہیں —— خیر آپ تشریف رکھیے۔

(بیرسٹر کرسی میں بیٹھ جاتا ہے)

بیرسٹر:- کھانا کھایا

امجد:- جی ہاں کھا چکا ہوں۔

بیرسٹر:- زخندہ سے مل چکے۔

امجد:- ہاں مل چکا اب مجھے آپ سے کچھ کہنا ہے۔

بیرسٹر:- بھئی ٹھہرو پہلے مجھے کچھ کہنے دو۔ یہ تو بعد میں پوچھوں گا کہ اتنا عرصہ تم رہے کہاں تم سے ایک کام ہے۔ تم خوب موقعہ پر آگئے۔ میں سوچ رہا تھا کہ زخندہ کو یہ بات کس طرح بتائی جائے اور اسے کون بتائے۔

امجد:- کیا بات۔

بیرسٹر:- اسے بھئی قصہ یہ ہے کہ چار پانچ مہینے سے میری نظر کمزور ہو رہی تھی۔

امجد:- آپ کی نظر کمزور ہو رہی تھی۔ تب ہی آپ ٹھوکر کھا کے گرنے لگے تھے۔

بیرسٹر:- ہاں اور تم نے کیا سمجھا؟

امجد:- کچھ نہیں ہاں آپ کہے جائیں۔

بیرسٹر:- ہاں تو چار پانچ مہینے سے میری نظر کمزور ہو رہی تھی ڈاکٹروں کو دکھایا تو انہوں نے کہا موتیا بند ہے۔ اور اس قسم کا موتیا بند جس کا علاج بھی کوئی نہیں

امجد:- ہیں۔

بیرسٹر:- ہاں میں گھبرا تو بہت گیا پہلے جی میں آیا کہ زخندہ کو بتا دوں پھر سوچا خواہ مخواہ رو رو کے ہلکان ہوگی۔ کسی موقعہ پہ بتا دوں گا۔

امجد:- پھر

بیرسٹر:- پھر یہ کہ نظر بہت کمزور ہوتی گئی۔ اور یہ حالت ہوگئی کہ زخندہ سے راز چھپانا مشکل ہوگیا میں نے اس کے کمرے میں سونا چھوڑ دیا۔ باتیں کم کر دیں۔ گھر آنا کم کر دیا۔ کہ اسے شبہ نہ گزرے تم جانتے ہی ہو۔ کہ زخندہ کا دل کتنا نازک ہے۔

امجد:- پھر آپ نے اسے بتایا یا نہیں۔

بیرسٹر:- نہیں یہی تو بات ہے۔ کل ایک ڈاکٹر سے ملا۔ تو اس نے کہا کہ آپ کا موتیا بند ٹھیک ہو جائے گا۔ ڈاکٹر غضب مارتے ہیں۔ جو کہتے ہیں کہ اس کا کوئی علاج نہیں ہو سکتا۔ اب جو مجھے کچھ امید ہوئی تو میں نے سوچا زخندہ کو بتایا جائے۔ اب تم آگئے اتفاق سے تم ہی اسے سارا قصہ سنا دو۔

امجد:- ہاں میں ہی اسے سارا قصہ سنا دوں گا۔ آپ کو معلوم ہے وہ کیا سمجھتی رہی ہے۔

بیرسٹر:- نہیں کیا سمجھتی رہی ہے وہ

امجد:- وہ سمجھتی رہی ہے کہ آپ شراب پیتے ہیں اس لئے آپ کے قدم ڈگمگاتے ہیں۔ اور آپ اس سے بات نہیں کرتے۔

بیرسٹر:- پگلی کہیں کی۔ مجھے معلوم نہیں کہ اسے شراب سے کتنی نفرت ہے۔ میں جانتا ہوں کہ اس کا دل کتنا نازک ہے یقیناً وہ الا قصہ میں جانتا نہیں میں شراب

کر سکتا ہوں؟ امجد۔ یہ وہم اس کے دل میں پیدا کس طرح ہوا۔ (فرخندہ داخل ہوتی ہے۔ چہرہ غصے سے تمتایا ہوا)

بیرسٹر:۔ فرخندہ۔

فرخندہ:۔ ہاں فرخندہ جو آپ کی تمام باتیں سن رہی تھی۔ فرخندہ جس پر آپ نے ذرہ برابر اعتبار نہ کیا۔

بیرسٹر:۔ (ذرا شرما کر) بیٹی مجھے تو یہ خوف تھا کہ تم سہم جاؤ گی۔

فرخندہ:۔ اب ہی سہم تو گئی لیکن کسی اور خوف سے آپ نے تو مجھے ہلکان کر دیا تھا۔ آپ نے مجھے مار ڈالا تھا۔

(آواز بھرا جاتی ہے)

امجد:۔ (ہنس کر) دیکھا لڑنے لگی۔ اری پگلی شکر نہیں کرتی کہ تیرا شوہر شرابی نہیں صرف اندھا تھا۔

فرخندہ:۔ نہیں نہیں اندھا نہیں آپ کا علاج ہو جائے گا تو آپ ٹھیک ہو جائیں گے۔

بیرسٹر:۔ کیوں گھبراتی ہو مجھے پوری تسلی دلائی گئی ہے۔ کہ اپریشن کامیاب ہو جائے گا۔ (فرخندہ رو نے لگتی ہے۔)

بیرسٹر:۔ ارہا ایسے بیٹی کیوں روتی ہو۔ واہ الٹی بات۔

امجد:۔ یونہی بدر ہی ہے تفریح کے لئے۔ کیوں فرخندہ میں کیا کہتا تھا۔

فرخندہ:۔ امجد۔

امجد:۔ میں کہتا تھا کہ تم مجھ سے کہو گی کہ امجد میری آنکھوں پر پٹی بندھی ہوئی تھی۔ میں تمہیں سمجھتا نہیں تھا۔

فرخندہ:۔ امجد۔

امجد:۔ میں تم سے کہتا نہیں تھا کہ تم مجھ سے کہو گی! امجد مجھے دھوکا ہوا۔ تقدیر مجھ سے چال چل رہی ہے۔ (ہنس کر) تو اب میں جاتا ہوں۔

بیرسٹر:۔ ابھی سے؟

فرخندہ:۔ امجد ٹھہرو۔

امجد:۔ نہیں تم نہیں جانتیں فرخندہ میں نے تم سے چھپائے رکھا۔ آج میری چھٹی کا آخری دن ہے۔

فرخندہ:۔ چھٹی کا آخری دن ہے اور تم جا رہے ہو؟

امجد:۔ (معنی خیز لہجے میں) ہاں جا رہا ہوں زندگی کی تلاش میں۔ (امجد کمرے سے نکل جاتا ہے)

فرخندہ:۔ (بیچ کر) امجد۔

بیرسٹر:۔ کیا ہوا۔ کیوں روتی ہو۔ امجد ٹھیرو۔

امجد:۔ (دور سے) نہیں اب میں نہیں ٹھہر سکتا۔ میں زندگی کی تلاش میں جا رہا ہوں۔

فرخندہ:۔ (چیخ کر) آہ آہ۔ امجد امجد۔ میں نے کیا کر دیا۔

بیرسٹر:۔ کیا کر دیا تم نے فرخندہ

فرخندہ:۔ آپ نہیں جانتے میں نے کیا کر دیا۔ آپ نہیں جانتے۔ آپ کبھی نہیں جانیں گے۔ آہ امجد۔ آپ نہیں سمجھتے وہ زندگی کی تلاش میں چلا گیا ہے زندگی کی تلاش (روتی ہوئی) ہاں زندگی کی تلاش میں۔ آپ نہیں جانتے وہ مرنے جا رہا ہے۔ امجد، امجد، امجد۔ (سسکیاں لے کر رونے لگتی ہے)

ریوتی سرن شرما

دُشمن

پہلا منظر!

(گریش کا ڈرائینگ روم ، گریش اور اس کا دوست نریش آمنے سامنے کرسیوں پر بیٹھے ہیں)

نریش :۔ تمہیں یاد ہے ہم تمہیں کیا کہا کرتے تھے ——— ڈائی نوسار اور سچ مچ تم لگتے تھے ایسے ہی تھے ——— تمہارا وہ لمبا قد، جھکی کمر، میلی پتلون بڑھے ہوئے بال اور پالش کو ترستے ہوئے جوتے ——— کالج میں ان دنوں تم انسان نظر نہیں آتے تھے۔

گریش :۔ (ہنستے ہوئے) چلو خیر ——— اب تو تمہیں انسان نظر آتا ہوں۔

نریش :۔ انسان ہی نہیں بلکہ ایک خوبصورت، سجیلے نوجوان۔ اب تمہارا جسم بھر گیا ہے۔ چہرہ پر خشکی کی جگہ چمک آگئی ہے۔ بال تراشے ہوئے اور سنوارے ہوئے اور لباس صاف اور ستھرا ہے۔ یہ انقلاب کیسے آیا؟

گریش :۔ تمہاری بھابی کی وجہ سے۔

نریش :۔ یقیناً اس کی اور کوئی وجہ نہیں ہوسکتی۔ تمہاری ذات سے تو اس کی توقع نہیں کی جاسکتی۔

گریش :۔ یہ بالکل درست ہے یار۔ شادی کے ایک ڈیڑھ سال تک میں سروج کے لئے ایک مسئلہ بنا رہا۔ یوں سمجھو کہ جہاں سے گزرتا، چیزیں گراتا، پھیلاتا اور بکھیرتا چلا جاتا۔ سروج بیچاری میرے پیچھے پیچھے چیزیں اُٹھاتی اور سنوارتی پھرتی۔ صبح کو میں دفتر جاتا تو کمرے کی حالت ایسی ہوتی جیسے زلزلہ آیا ہو۔ لیکن شام کو لوٹتا تو ہر چیز قرینے سے لگی پاتا۔ یہی حال میرے کپڑوں کا تھا۔ کبھی ٹرنک میں رہنے ہی نہ پاتے تھے۔

نریش :۔ یوں کہو کہ تقدیر کے زور دار نکلے۔

گریش :۔ ہاں یار۔ اس معاملے میں یقیناً تقدیر کو سراہتا ہوں۔ سروج نے میری زندگی میں ایک خوبصورت انقلاب پیدا کر دیا ہے۔ مجھ پر اور اس گھر کی ہر چیز پر اس کے سلیقے اور سگھڑ پن کی گہری چھاپ ہے۔

نریش :۔ (فوٹو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) یہ اُنہیں کی تصویر ہے نہ؟

گریش :۔ ہاں، اور ساتھ میں میری بچی ہے ——— کُم کُم۔

نریش :۔ تمہیں یاد ہے تم کہا کرتے تھے تمہیں صرف خوبصورتی چاہیئے جس میں سوز کی ہلکی ہلکی جھلک ہو۔ آچاریہ جی کو اس لئے پسند کیا کرتے تھے نہ؟

گریش :۔ ہاں ——— کیوں؟

نریش :- تمہاری یہ خواہش بھی پوری ہو گئی ——— بھابی کی آنکھیں دیکھو — کس قدر حسین، کتنی گہری اور کتنی اداس۔ لیکن اُن میں اُداسی کا ایک باسی پھول بھی پڑا ہے جس نے ان آنکھوں ہی میں نہیں بلکہ سارے چہرے پر ایک اُداسی، ایک سوز، ایک گھلاوٹ کا احساس پیدا کر دیا ہے۔ لگتا ہے آنسوؤں نے ان آنکھوں کے کناروں کو برسوں دھو دھو کر پوتر کیا ہے۔

گریش :- تم تو شاعری کرنے لگے ہو،

نریش :- میں نے آج تک شاعری نہیں کی۔ گریش یہ اُداس اُداس آنکھیں اور تھکی تھکی پلکیں اپنی گہرائیوں میں انسان کی تھکی ہاری آتما کو بیچ بیچ تھپک کر اس طرح سُلا سکتی ہیں جیسے ماں اپنے بچے کو۔

گریش :- عجب بات ہے کہ تم وہی باتیں کہہ رہے ہو نریش جو میں نے محسوس کی ہیں، لیکن جنہیں الفاظ میں ڈھالنے کی کوشش نہیں کی۔ آج مجھے ایک واقعہ یاد آ رہا ہے ——— میں بیمار پڑا تھا۔ ایک رات میری حالت بہت خراب ہو گئی۔ ڈاکٹر بھی گم سُم سا لوٹ گیا۔ سروج میرے سرہانے بیٹھی تھی۔ میں نے آنکھیں اُٹھا کر اس کی طرف دیکھا۔ اس وقت میری آنکھوں میں خوف بھی تھا اور مایوسی بھی، محبت بھی اور حسرت بھی۔ اس وقت سروج نے اپنا کپکپاتا ہوا ہاتھ میرے ماتھے پر رکھ دیا اور اپنی پلکیں کچھ ایسے بند کر لیں جیسے اس نے مجھے اپنی پلکوں میں چھپا کر رکھ لیا ہو۔ اور میں ایسے سو گیا جیسے کوئی تھکا ہارا بچہ سو جاتا ہے۔

(باہر ٹیکسی کے رکنے کی آواز اور ہارن سنائی دیتا ہے)

لو سروج ڈاکٹر کے ہاں سے لوٹ آئی۔

(سروج ڈرائنگ روم میں داخل ہوتی ہے)

گریش :- (تعارف کراتے ہوئے) سروج — میرے دوست ...... !

سروج :- اوہ آپ آ گئے ——— نمستے۔ مجھے بہت افسوس ہے کہ میں آپ کے سواگت کے لئے گھر نہ رہ سکی۔ مجھے آپ کے آنے کی خبر تھی لیکن بچی اچانک بیمار ہو گئی اور اُسے لے کر مجبوراً ڈاکٹر کے یہاں ...... !

نریش :- ایسی کوئی بات نہیں بھابی جی ——— آپ یہاں نہ تھیں، لیکن یہاں کی ہر چیز سے آپ کی موجودگی کا احساس ہوتا تھا۔ بچی کہاں ہے۔

سروج :- نوکرانی پچھلی طرف سے اندر لے گئی ہے ——— ابھی بھیجتی ہوں اُسے۔ آپ اس وقت چائے لیں گے یا کوئی ٹھنڈی چیز؟

گریش :- کوئی چیز بھجوا دیجئے ——— میں چائے کے فوراً بعد لسی اور لسی کے فوراً بعد دودھ پی لیتا ہوں۔

سروج :- (متفکر ہو کر) نہیں نہیں۔ ایسا نہ کیا کیجئے۔ کبھی کبھی جسم بھاری ویرانیوں کو برداشت نہیں کر سکتا۔ اچھا میں ابھی چائے لاتی ہوں۔

(اندر چلی جاتی ہے)

نریش :- گریش، میں سچ کہتا ہوں تم بے حد خوش نصیب ہو۔

گریش :- اپنے منہ سے ہاں کہنا بُرا لگتا ہے نریش۔ لیکن یہاں کہے بغیر رہا بھی نہیں جاتا (یکایک سنجیدگی دور کرتے ہوئے اور موضوع بدلتے ہوئے) اچھا ان باتوں کو چھوڑو۔ یہ تو بتاؤ کالج کے ساتھی کیسے ہیں، کہاں ہیں؟ میں تو سب سے الگ ہو گیا ہوں۔

نریش :- اور سب اچھے ہیں ——— یہاں تک کہ تم جیسے گاؤدی بھی۔

گریش :- (ہنستے ہوئے) اچھا، اچھا، یہ تو بتاؤ شیام سُندر کہاں ہے؟

نریش :- وہ پچھلے دنوں گورکھپور میں ڈپٹی کلکٹر تھا۔
گریش :- بہت آگے نکل گیا۔
نریش :- ہاں تقدیر کا سکندر نکلا۔ یہ تو تمہیں معلوم ہی ہوگا کہ نارائن ایکٹر بن گیا ہے۔
گریش :- ہاں ——— میں بستی میں اس سے ملا بھی تھا۔ ٹھاٹ ہیں سالے کے۔ یار اُسے شروع ہی سے شوق تھا اس لائن کا۔
نریش :- چلو اُسے تو شروع سے شوق تھا۔ مگر اس حسنی کو کس بات کا شوق تھا؟ آج کل ایک اخبار کا ایڈیٹر بنا ہوا ہے۔
گریش :- (تعجب سے) حسنی اور ایڈیٹر؟ اُسے تو کن میلیا ہونا چاہیئے تھا۔ مگر اس لحاظ سے تو اپنے سب ساتھی زندگی میں اپنے اپنے مقام پر پہنچ گئے ہیں۔
نریش :- ہاں (گہرا سانس لے کر) سب زندگی میں کامیاب ہو گئے لیکن بے چارہ ونود ...... !
گریش :- ونود؟ ——— اوہ وہ تمہارا دوست اُسے کیا ہوا۔
نریش :- اُس نے خودکشی کر لی۔
گریش :- (حیرت سے) خودکشی؟
نریش :- ہاں ——— بڑی دردناک موت تھی۔
گریش :- اوہ ——— میں تو اُسے قریب سے نہ جان پایا مگر تم بتایا کرتے تھے کہ وہ کوئی ریسرچ کر رہا تھا۔
نریش :- اس نے اپنا تھیسس مکمل بھی کر لیا تھا۔ مگر موت اس کی تاک میں تھی۔
گریش :- کیا ہوا؟
نریش :- کیا بتاؤں ——— کمبخت نے مجھے بھی اس وقت بتایا جب پانی سر سے گزر چکا تھا۔
گریش :- کیا محبت ....؟
نریش :- ہاں ——— اور اس محبت نے اس کی جان لے ڈالی۔
گریش :- لیکن وہ تو بہت سیدھا سادا لڑکا تھا۔
نریش :- اسی لئے تو اپنی جان تک دے بیٹھا۔ وہ جتنا سیدھا تھا اتنا ہی جذباتی بھی تھا۔ خاموش رہتا تھا، اس لئے محسوس بہت کرتا تھا، معمولی سی بات بھی اس کے لئے پہاڑ بن جاتی تھی اور اس پہاڑ پر بیٹھ کر تفکرات میں اس طرح گم ہو جاتا جیسے چاروں طرف سیلاب اُمڈ رہا ہے اور اُسے دنیا کو بچانا ہے۔
گریش :- مگر یہ ہوا کس طرح؟
نریش :- یار کالج کے زمانے میں اُسے ایک لڑکی سے محبت ہو گئی۔ لڑکی کسی بہت بڑے گھرانے کی تھی۔ اس نے لڑکی کے باپ تک رشتے کی بات پہنچائی لیکن اس نے رشتہ ٹھکرا دیا ——— ونود کو کسی مندر کے پجاری نے پالا تھا۔ اس کے بعد دونوں نے گھر سے بھاگنے کی صلاح بنائی لیکن رات کو جس وقت لڑکی اپنے گھر سے نکل رہی تھی، اس کے والد نے آکر پکڑ لیا ——— ونود نے اپنی آنکھوں سے سب کچھ دیکھا اور اُسے اتنا صدمہ پہنچا کہ پاگل نے لیباریٹری سے سائنائیڈ نکال کر چاٹ لیا۔
گریش :- اوہ ——— کیا دردناک انجام ہے ——— لیکن اس لڑکی کا کیا ہوا؟

نریش :- ہوا کیا ہوگا —— ماں باپ نے کہیں شادی کر دی ہوگی ۔

گریش :- لیکن وہ تو جیتے جی مرگئی ہوگی ۔ وہ خوش تھوڑا ہی رہ سکتی ہے ۔

نریش :- ہاں —— کلیجہ مسوس کر جی رہی ہوگی ۔

(سروج پچھلے دروازے سے ڈرائنگ روم میں داخل ہوتی ہے ۔ ہاتھ میں چائے کی ٹرے ہے)

سروج :- لیجئے چائے لیجئے ۔

نریش :- اوہ

سروج :- آپ دونوں کی کیا حالت ہوگئی ۔

گریش :- کچھ نہیں ۔ نریش نے اپنے ایک دوست کی کہانی سنائی ۔ بے چارے نے خودکشی کر لی ۔

سروج :- (چیخ کر) خودکشی ؟

(اور ایک ساتھ سروج کا سارا جسم لرز اٹھتا ہے ۔ ٹرے اس کے ہاتھ سے چھوٹ کر فرش پر گر پڑتی ہے ۔ اور وہ خوفزدہ ہو کر بری طرح ہانپنے لگتی ہے ۔ گریش اور نریش اٹھ کر اسے سہارا دیتے ہیں)

گریش :- کیا ہوا سروج ۔

نریش :- آپ کو کیا ہوا بھابی جی ۔

گریش :- تمہاری طبیعت تو ٹھیک ہے سروج ۔

سروج :- (اپنے آپ کو سنبھال کر) ہاں ۔۔۔۔ ہاں ۔۔۔۔۔ میں ٹھیک ہوں —— بس مجھے کسی کی خودکشی کی بات ۔۔۔۔۔۔

نریش :- آپ اس وقت آرام کیجئے بھابی جی —— وہ تو میرا دوست تھا ۔ آپ کا نہیں ۔

گریش :- تم اندر چلو سروج —— میں تمہیں سہارا دیتا ہوں ۔

سروج :- نہیں نہیں میں خود چلی جاؤں گی ۔ آپ مجھے معاف کریں ۔۔۔۔۔

نریش :- یہ کیسی بات کرتی ہیں آپ ۔ گریش کو ایسی بری بات کا ذکر آپ کے سامنے کرنا ہی نہیں چاہئے تھا ۔ آپ اندر جائیں ۔

گریش :- تم اندر جا کر کپڑے بدل لو نریش ۔ میں ابھی آتا ہوں

نریش :- ہاں، ہاں —— تم جاؤ ۔

(گریش اور سروج اندر چلے جاتے ہیں ۔ نریش جھک کر پاس رکھا ہوا سوٹ کیس اٹھاتا ہے اور بغل والے کمرے میں چلا جاتا ہے)

دوسرا منظر

(گریش کا وہی ڈرائنگ روم ۔ صوفے پر گریش اور سروج بیٹھے ہیں ——)

سروج :۔ نریش ابھی تک نہیں آئے

گریش :۔ آجائے گا — اس کے دُور کے رشتہ دار یہاں رہتے ہیں ان سے ملنے گیا ہے۔

سروج :۔ پھر بھی بہت دیر ہو گئی۔ اندھیرا ہو چلا ہے۔ اُنہیں اب تک آجانا چاہیئے تھا۔

گریش :۔ تم بہت جلدی گھبرا جاتی ہو۔ وہ اس شہر میں نیا تھوڑا ہی ہے۔ آجائے گا۔

سروج :۔ (کچھ لمحے خاموش رہ کر) اپنے پُرانے دوستوں سے ملاقات میں کافی وقت گزر جاتا ہے اور اس کا احساس ہی نہیں ہوتا!

گریش :۔ بہت — اور خاص طور پر اس وقت جب وہ پہلے سے خلوص اور محبت سے ملتے ہیں۔ نریش کے دل میں میرے لئے پہلے جیسی محبت ہے۔ اور سب سے زیادہ خوشی کی بات یہ ہے کہ وہ تمہیں بھی پسند کرتا ہے۔ کل تمہاری بے حد تعریف کر رہا تھا۔

سروج :۔ بھلا مجھ میں کیا خوبی ہے!

گریش :۔ تم میں کیا ہے، میں الفاظ میں بیان نہیں کر سکتا۔ لیکن اتنا ضرور کہہ سکتا ہوں کہ تمہیں پانے کے بعد کسی اور چیز کو پانے کی چاہ نہیں رہی۔ انسان کچھ سپنے دیکھتا ہے۔ کچھ چیزوں کا تصور کرتا ہے۔ اس کی آتما کسی کے پیار کے لئے بھٹکتی پھرتی ہے۔ میں نے تمہیں پا کر سب کچھ پا لیا ہے۔

سروج :۔ بس بس اور زیادہ نہ کہو (لیکایک اُداس ہو جاتی ہے) میں اتنی اچھی نہیں ہوں۔ یہ تمہارا پیار ہے جو میں تمہیں ایسی دکھائی دیتی ہوں۔

گریش :۔ ارے تم پھر اُداس ہو گئیں؟ ——— سروج کیا بات ہے کہ جب کبھی میں اپنے دل کی بات تم پر کھولنے لگتا ہوں، اپنا پیار جتانے لگتا ہوں، تم اُداس ہو جاتی ہو۔ تمہاری پلکیں بند ہو جاتی ہیں اور ان سے آنسو ٹپکنے لگتے ہیں۔ تم تو اپنا پیار مجھ پر جتا لیتی ہو — میری ذرا ذرا سی بات کا خیال کر کے، میری ہر تمنا پوری کر کے۔ لیکن جب کبھی میں اپنے جذبات کا اظہار کرنا چاہتا ہوں تم مجھے روک دیتی ہو۔ میں تو ترستا رہ جاتا ہوں۔

سروج :۔ لیکن مجھے تو معلوم ہے کہ آپ میرے بارے ہی میں سوچتے رہتے ہیں۔

گریش :۔ سچ؟

سروج :۔ ہوں۔

گریش :۔ میری زندگی تمہاری زندگی میں کچھ اس طرح گُتھ گئی ہے کہ تمہارے بغیر میں زندہ نہیں رہ سکتا۔ نریش نے اپنے دوست کی جو کہانی سنائی تھی وہ ایک حقیقت ہے۔ میں محسوس کر سکتا ہوں کہ جسے ہم پیار کرتے ہیں اس کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتے۔

سروج :۔ (بہت سنبھل کر) نریش جی کے کسی دوست نے خودکشی کر لی تھی؟

گریش :۔ ہاں — میں تو تمہیں سارا قصہ سنانے والا تھا۔ لیکن تم . . . . .

سروج :۔ (عجلت سے) ہاں۔ مجھ سے ایسی خبریں نہیں سُنی جاتیں۔ لیکن . . . . . کیا اُن کے دوست نے محبت میں نااُمید ہو کر خودکشی کی تھی۔

گریش :۔ ہاں — وہ بے حد حساس تھا۔ نااُمیدی برداشت نہ کر سکا۔ لیکن چھوڑو ان باتوں کو — تم تو ویسے ہی اُداس رہتی ہو۔

(نریش جلدی جلدی قدم اُٹھاتا ہوا کمرے میں داخل ہوتا ہے)

نریش :۔ بھئی آپ لوگ مجھے معاف کر دیجئے گا، کافی دیر ہو گئی۔ بھابی جی آپ بس جلدی سے تیار ہو جایئے گا — سینما جانا ہے۔

گریش :۔ سینما ؟

نریش :۔ ہاں یار، بہت اچھی فلم ہے اور اس کا آخری شو ہے۔ جلدی تیار ہو جائیے بھابی، میں ٹکٹ لے آیا ہوں۔

سروج :۔ لیکن میں ......!

گریش :۔ نریش یہ تو نہیں جا سکیں گی۔ بچی کی طبیعت خراب ہے اور آیا رات بھر کی چھٹی لے کر چلی گئی ہے۔

نریش :۔ ارے۔

سروج :۔ مگر کوئی بات نہیں۔ یہ آپ کے ساتھ چلے جائیں گے۔

گریش :۔ لیکن تم ؟ .... اکیلی ..... !

سروج :۔ ڈر کیا ہے ؟ کواڑ بند کر لوں گی۔ آپ ان کے ساتھ ضرور جائیے۔ بے چارے ٹکٹ خرید لائے ہیں۔

نریش :۔ بھابی ــــ سچ اگر مجھے ممّی کی بیماری کا خیال ہوتا تو ہرگز ٹکٹ نہ لاتا۔

سروج :۔ تو کیا ہوا ــــ آپ اٹھیے نا۔

گریش :۔ اچھا ــــ لیکن ہم ایک بجے کے قریب لوٹیں گے۔

سروج :۔ کوئی بات نہیں۔ آپ بے فکر ہو جائیے۔

گریش :۔ آؤ نریش۔

نریش :۔ چلو۔

(دونوں باہر نکل جاتے ہیں۔ سروج اٹھ کر اندر چلی جاتی ہے۔)

(پردہ)

تیسرا منظر

(وہی ڈرائنگ روم۔ گریش اور نریش شب خوابی کے کپڑے پہنے صبح کی چاء پی رہے ہیں)

نریش :۔ کیوں، رات والی تصویر تھی نہ غضب کی ؟

گریش :۔ ہاں یار ــــ بڑی دردناک تصویر تھی۔ اب تک اثر باقی ہے۔

نریش :۔ عورت کی ٹریجیڈی کیا خوب پیش کی تھی۔

گریش :۔ ہاں ــــ اور دوست نہ جانے کیوں تصویر دیکھتے ہوئے مجھے کئی بار ونود کی محبوبہ یاد آ گئی۔ میں ونود یا اس کی محبوبہ کے بارے میں کچھ نہیں جانتا لیکن کیا ونود کی موت کے بعد۔ ونود کی محبوبہ اس جذباتی کرب اور ذہنی کش مکش سے نہ گذری ہوگی جس سے اس تصویر کی ہیروئن پر گذری ہے۔ اس پر کیا بیتی ہوگی جب اس کی شادی ہوئی ہوگی۔ کس طرح محبت کر سکی ہوگی وہ اپنے شوہر سے ــــ نریش کیا تمہیں کچھ نہیں معلوم اس لڑکی پر کیا گذری ؟

نریش :۔ نہیں ــــ دراصل میں نے تو اسے دیکھا بھی نہیں۔ شاید میں اس سے ملنے کی کوشش کرتا لیکن امتحان ختم ہو گئے اور میں لکھنؤ سے چلا آیا۔ لیکن خواہش

ضرور ہے کہ زندگی میں ایک بار اس سے ملوں اور اس کی امانت اُسے لوٹا دوں۔

گریش: امانت؟

نریش: ہاں — میرے پاس اس کے وہ خطوط محفوظ ہیں جو اُس نے ونود کو لکھے تھے۔ ونود آخری دنوں میں میرے ساتھ ہی رہنے لگا تھا۔ غریب کے ٹرنک میں کنڈا بھی نہیں تھا۔ اپنے روپے اور خط میرے ہی پاس رکھتا تھا۔

گریش: نریش نہ جانے کیوں میں اس لڑکی کے بارے میں جذباتی ہوا جا رہا ہوں — شاید یہ نظم کا اثر ہو۔ لیکن اس لڑکی کے بارے میں معلوم کر کے — میں اس معاملے میں تمہاری مدد کروں گا کیونکہ سردرج لکھنؤ ہی کی ہیں۔

نریش: لیکن معلوم کر کے ہو گا کیا؟ اور پھر مجھے تو اس کا اصلی نام بھی معلوم نہیں۔

گریش: اصلی نام؟

نریش: ہاں — ونود نے اُسے "دیپ شکھا"[1] کا نام دے رکھا تھا اور خطوں میں بھی وہ اپنے کو دیپ شکھا لکھا کرتی تھی — اور اگر اس کا اصلی نام پتہ معلوم ہو بھی جائے تو ہم کیا کر سکتے ہیں۔

گریش: نریش کیا تم نہیں سمجھتے کہ اُسے ہمدردی کے دو الفاظ کی کتنی سخت ضرورت ہو گی۔ کیسی غمگسار کے ملنے سے اس کی روح کو کتنا قرار آ سکے گا۔ کیا ہم اس کا غم ہلکا نہیں کر سکتے؟

نریش: گریش، زندگی میں اتنا غم اور کرب ہے کہ تم اُسے بانٹ نہ سکو گے۔ یہ تو ایک دیپ شکھا ہے۔ زندگی میں نہ جانے کہاں کہاں اور کتنی تعداد میں دیپ شکھائیں جل رہی ہیں اور جل چکی ہوں گی۔ وہ دیپ شکھا جہاں بھی جل کر اپنے آپ کو ختم کر رہی ہے اُسے ختم ہونے دو۔ ہمدردی سے تم اُسے سکون نہ بخش سکو گے، اُلٹا بھڑکا دو گے۔

گریش: نہیں نریش — میں وعدہ کرتا ہوں میں خود اس سے کبھی نہ ملوں گا۔ میں سردرج سے کہوں گا۔ شاید وہ اس کی تمنا کا بوجھ ہلکا کر سکے۔ عورتوں کی اس بدنصیبی اور مجبوری پر میرا دل خون روتا ہے۔

نریش: دیکھو گریش تمہیں بھابی سے اس کا ذکر نہ کرنا چاہیئے۔ دیکھا نہیں تھا خودکشی کی بات سنتے ہی ان کے دل پر ٹھیس لگی تھی۔ ہاں اگر میں کبھی لکھنؤ گیا تو پتہ لگانے کی کوشش کروں گا۔

گریش: مگر وہ رہتی کہاں تھی؟

نریش: حضرت گنج میں۔

گریش: (دلچسپی سے) حضرت گنج میں؟ اس کے والد کا کیا نام تھا۔

نریش: یہ مجھے معلوم نہیں۔ بس اتنا یاد پڑتا ہے وہ تو انہیں لکھنؤ کا سب سے بڑا بیوپاری بتاتا تھا — شاید کافذ کا۔

(گریش چونک اُٹھتا ہے۔ لیکن نریش کو اس کی خبر نہیں ہوتی۔ وہ سگریٹ کے دھوئیں میں آدھ مندی آنکھوں سے خلا کو گھورتا رہتا ہے)

---

[1] دیپ شکھا یعنی دیپ کی لَو

گریش :۔ کیا کہتے ہو؟

نریش :۔ ہاں، ہاں، کاغذ کے بڑے بیوپاری۔ کافی ہاؤس کے برابر اُن کی دکان تھی۔

گریش :۔ (بیٹھے بیٹھے اُٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ اور سوکھے گلے سے بول اُٹھتا ہے) سروج۔

نریش :۔ (چونک کر کچھ نہ سمجھتے ہوئے) سروج؟ بھابی؟ کہاں ہیں؟ (مڑ کر دیکھتا ہے۔ عین اسوقت سروج دروازے سے کمرے میں داخل ہوتی ہے)۔

آیئے آیئے بھابی جی۔

سروج :۔ آپ نے چائے پی لی؟ ارے آپ کو کیا ہو گیا ہے؟

گریش :۔ (سوکھے گلے سے۔ نظریں بچاتے ہوئے) کچھ نہیں..... کچھ نہیں۔

سروج :۔ کیا سر میں درد ہے؟

نریش :۔ ابھی تو تم ٹھیک تھے۔ یکایک کیا ہو گیا؟ چہرہ سفید ہو رہا ہے۔

گریش :۔ کچھ نہیں..... کچھ نہیں۔ میرے سر میں درد ہے۔ میں اندر جا کر سوؤں گا۔

سروج :۔ آیئے میں بستر بچھا دوں۔

گریش :۔ نہیں۔ میں خود بچھا لوں گا۔ تم یہیں ٹھہرو ــــ نریش کے پاس۔

نریش :۔ تمہیں کیا ہو گیا ہے؟ ابھی تو تم ٹھیک تھے۔

گریش :۔ بس ــــ میں آرام کرنا چاہتا ہوں۔

نریش :۔ ابے تم اب بھی وہی ہو۔ تمہاری بیہودگی گئی نہیں۔

گریش :۔ (بڑی تلخی سے) ہاں گئی نہیں۔ میں بیہودہ ہی نہیں، احمق اور اندھا بھی ہوں۔

نریش :۔ (مجروح ہو کر) گریش! تم سنجیدہ ہو گئے؟ مجھے معاف کر دو۔ میرا مُدعا تمہاری ہتک کرنا نہیں تھا۔

سروج :۔ یہ آپ نے انہیں کیا کہہ دیا؟ انہوں نے تو مذاق کیا تھا۔

گریش :۔ (اسی تلخی سے) اور مذاق کرنے اور بیوقوف بنانے کے لئے دنیا میں ایک میں ہی رہ گیا ہوں۔

نریش :۔ گریش! میں ایک دفعہ پھر تم سے معافی مانگتا ہوں۔ شاید تمہیں میرا یہاں رہنا پسند نہیں آیا۔ میں ابھی چلا جاتا ہوں۔

گریش :۔ (ڈپٹ کر) نہیں نہیں نریش۔ مجھے تم سے کوئی شکایت نہیں ہے۔ تم مجھے معاف کر دو کیونکہ میں ہوش میں نہیں ہوں۔ پاگل ہو گیا ہوں۔

(سنو چھپاک سا اندر چلا جاتا ہے۔ نریش اور سروج اس کے پیچھے پیچھے اندر جاتے ہیں)

"پردہ"

چوتھا منظر

(وہی ڈرائنگ روم۔ کلینڈر سولہ تاریخ دکھا رہا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہفتہ گزر گیا ہے۔ گریش ہاتھ میں ایک پیکٹ لئے ہوئے بوکھلایا سا کمرے میں داخل ہوتا ہے۔ ادھر اُدھر دیکھتا ہے اور یہ یقین کر کے کہ کمرے میں کوئی نہیں ہے۔ وہ کمرے کا دروازہ اندر سے بند کر لیتا ہے۔ پھر بتی

جلا کر اور جلدی میں کوٹ ایک اور صوفے پر پھینک کر بیٹھ جاتا ہے اور کانپتے ہاتھوں سے پیکٹ کی ڈوریاں توڑتا ہے۔ وہ مڑیا تڑا کر جیسے ہی وہ کاغذ اٹھاتا ہے بہت سے خط میز پر بکھر جاتے ہیں۔ لڑکھڑا کر وہ خطوں کو سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے اور پھر ایک خط لفافے سے نکال کر اس پر نظر ڈالتا ہے۔ یکایک اس طرح چونک پڑتا ہے جیسے سانپ نے ڈس لیا ہو۔)

گریش: اوہ —— تو تم ہی ہو —— جو سوچا تھا صحیح نکلا۔ وِنُو کی محبوبہ، دیپ شِکھا تم ہی ہو —— تم سروج —— ہاں یہ گریش کے بھیجے ہوئے خط تمہارے ہی ہاتھ کے لکھے ہیں۔ —— خط جو تم نے وِنُو کو لکھے —— اور میں ان خطوں کے ایک ایک لفظ کو پہچانتا ہوں کیونکہ ایسے ہی لفظ تم نے مجھے بھی لکھے ہیں اور میں نے ان لفظوں کو لاکھ لاکھ بار پڑھا ہے، پوجا ہے، آنکھوں سے لگایا ہے —— یہ سمجھ کر کہ یہ موتی تم نے اپنی آتما کی گہرائی سے پہلی بار میرے لئے، صرف میرے لئے نکالے ہیں۔ .... لیکن اب معلوم ہوا یہ موتی پاک نہیں ہیں۔ یہ موتی اترے ہوئے ہیں۔ جو تم نے وِنُو کی لاش سے اُٹھا کر مجھ پر چڑھائے ہیں —— اوہ جسے میں آرتی کا دیپک سمجھا وہ سمادھی کا دیا نکلا۔ میں چار سال سے اپنے گھر میں سمادھی کا دیا جلائے ہوئے ہوں —— تم نے یہ ٹھیک ہی لکھا ہے —— (پڑھتا ہے) 'وِنُو اگر تم مجھے نہ ملے تو یہ ہونٹ ہنسنا چھوڑ دیں گے۔ یہ پلکیں لہرانا چھوڑ دیں گی۔ میری چھاتی میں یہ ننھا سا دل کسی کی آہٹ سے دیے کی لو کی طرح چھٹپٹانا بند کر دے گا'۔ —— اوہ تو یہ ہے تمہاری اداسی کا سبب۔ یہ ہے وہ اداسی کا پھول جو گریش کو تمہاری آنکھوں میں پڑا نظر آیا —— سروج اب معلوم ہوا کہ جس گرمی اور جس تڑپ کو میں تم میں اور تمہارے خطوں میں تلاش کرتا رہا وہ تم کسی اور پر لُٹا چکی ہو —— (پھر خط پڑھنے لگتا ہے) 'وِنُو ابھی ابھی گجر نے دو بجائے ہیں۔ سب سو گئے ہیں۔ چاندنی بھی اپنی باہوں پر سر رکھ کر سو گئی ہے —— صرف میں جاگ رہی ہوں۔ تم کہاں ہو؟ کل تین دن بعد تمہیں اپنی کھڑکی کے سامنے سڑک پر دیکھا —— ہائے تمہاری کیا حالت ہو گئی ہے —— میرے چاند کو گہن لگ گیا ہے' —— ہاں سروج گہن لگ گیا ہے۔ سب چیزوں کو —— چاند کو، سورج کو، آسمان کے تاروں کو اور زمین کے ذرّوں کو —— میری زندگی اس مہیب گہن کے سایہ میں آ گئی ہے —— (دھکے لگتے ہیں) میں گہنا گیا ہوں۔

(روشنی بجھ جاتی ہے —— پردہ گر جاتا ہے)

پانچواں منظر

(وہی ڈرائنگ روم۔ سروج میز پر کتابوں کو ٹھیک کر کے گلدان کے پھولوں کو سجاتا ہے۔ عین اسی وقت گریش کمرے میں داخل ہوتا ہے اس کے چہرے پر وحشت سی برس رہی ہے لیکن بظاہر وہ بالکل نارمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس کے برتاؤ میں ایک معصومیت اور غیر فطری پن ہے جو اس کے ذہن کی غیر معمولی حالت کا پتہ دیتا ہے۔ وہ داخل ہوتا ہے تو بہت سے ڈبے بغل میں دبائے ہوتا ہے)

سروج: (خوش ہو کر) آپ آ گئے؟

گریش: ہاں۔

سروج: یہ کیا لائے؟

گریش: تمہارے لئے ساڑیاں

سروج: میرے لئے ساڑیاں۔ لیکن ابھی پرسوں تو آپ دو ساڑیاں لائے تھے۔

گریش: تو کیا ہوا (ڈبہ کھولتا ہے) دیکھو یہ رہی ساڑیاں۔

سروج: (چونک کر) لیکن یہ بھی بڑے شوخ رنگ کی ہیں۔

گریش: تو کیا ہوا؟

سروج: میں نے آپ سے کہا تھا مجھے شوخ رنگ اچھے نہیں لگتے۔

گریش: کیوں اچھے نہیں لگتے؟

سروج: (اداسی سے) میرے رنگ پر نہیں کھلتے۔

گریش: یہ بھی ایک ہی کہی۔ اگر تمہارے سفید رنگ پر شوخ رنگ نہیں کھلیں گے تو کس رنگ پر کھلیں گے؟ اب میں تمہیں یہ ہلکے رنگ کی سادی ساڑیاں پہننے نہیں دوں گا —— (دوسرا پیکٹ سامنے رکھتے ہوئے) اور یہ رہا تمہارے میک اپ کا سامان۔

سروج: میک اپ کا؟ یہ آپ کو کیا ہو گیا ہے؟ آپ تو جانتے ہیں کہ میں پاؤڈر تک نہیں لگاتی۔

گریش: اسی لئے تو سب کچھ لایا ہوں (لہجہ میں غیر دانستہ طور پر بے رخی اور سختی جھلکنے لگتی ہے) اب تم شوخ رنگ کے کپڑے پہنو گی اور میک اپ کرو گی۔ میں اب تمہیں ہرگز اداس اور غمگین نہیں رہنے دوں گا۔ تمہیں ہنسنا ہوگا، کھلکھلانا ہوگا، سمارٹ بننا ہوگا۔

سروج: ان دو تین دنوں میں آپ کو سچ مچ کچھ ہو گیا ہے۔ ہم تو اب تک اپنی سادہ سی زندگی میں خوش تھے۔ آپ خود کہتے تھے زندگی میں برساتی ندی جیسا تلاطم چھچھورپن کی نشانی ہے —— اور ہماری بچی بھی ہے۔ اس کے ہوتے ہوئے ہمیں عیش کرنا اور ایسی ویسی جگہ جانا زیب نہیں دیتا۔

گریش: واہ، یہ بچی کی بھی ایک ہی کہی۔ کیا جن کے ایک بچی ہو جاتی ہے وہ کپڑے پہننا اور عیش کرنا بند کر دیتے ہیں؟ تم خواہ مخواہ بڑھیا بن کر رہ گئی ہو۔ ہر وقت سر ڈھانپے اور نظریں جھکائے اور ہونٹ بھینچے رہتی ہو۔ (ڈرامائی انداز میں بولنے لگتا ہے جس میں بناوٹ کے ساتھ ساتھ کھسیانا پن بھی عیاں ہے) ارے ذرا سر کو ہوا لگنے دو۔ ان لانبے لانبے بالوں میں گلاب کے پھولوں کو مسکرانے دو۔ پلکیں اٹھاؤ اور زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھو۔

سروج: آج آپ کیسی باتیں کر رہے ہیں؟ آپ نے تو کبھی پہلے ایسی باتیں نہ کی تھیں۔ آپ مذاق تو......

گریش: میں مذاق نہیں کر رہا، پوری سنجیدگی سے کہہ رہا ہوں۔ اب تمہیں سوسائٹی کی دوسری عورتوں کی طرح رہنا ہوگا۔ میں تمہارے بال بھی ترشوا کر.....

سروج: نہیں، نہیں —— یہ مجھ سے نہیں ہوگا۔ ایسا میں کبھی نہ ہونے دوں گی۔

گریش: (تیزی سے) کیوں؟ وجہ؟

سروج: (لہجہ ذرا مدھم پڑ جاتا ہے۔ اداسی گہری ہو جاتی ہے) بس...... بس مجھے یہ سب کچھ اچھا نہیں لگتا۔

گریش: کیا اچھا نہیں لگتا؟ —— میں؟ —— یہ گھر؟

سروج: (تڑپ کر) یہ...... یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں۔

گریش: تو پھر تم یہ سب کچھ کیوں نہ کرو گی؟ تمہیں کرنا ہوگا۔

سروج: میں یہ سب کچھ نہ کر سکوں گی (آنسو چھلک پڑتے ہیں۔ پلو میں منہ دے لیتی ہے)

گریش: (دونے بے رخی سے) کیونکہ تم سوگ منا رہی ہو؟

سروج : (تڑپ کر) کیا...... یہ ...... یہ آپ نے کیا کہہ دیا۔

گریش : تڑپ کیوں گئیں؟ میں نے تو صرف اپنے کو گالی دی ہے — کچھ اور نہیں کہا ہے۔ ابھی میں زندہ ہوں، شوخ رنگ کی ساڑی پہننے پر، میک اپ کرنے اور 'ناب' کرانے پر کوئی نہ ٹوکے گا۔ ہاں اگر میرے ہوتے ہوتے بھی تم اپنے کو بیوہ ......

سروج : (اٹھ کر اس کا ہاتھ پکڑ لیتی ہے) بس بس بھگوان کے لئے آگے ایک لفظ نہ کہئے۔ مجھے اتنی سخت سزا نہ دو۔ آپ جو کہیں گے، میں خوشی سے کر لوں گی۔

(اور روتی ہوئی اٹھ کر تیزی سے اندر چلی جاتی ہے — گریش ایک لمحہ اسی حالت میں بیٹھا رہتا ہے۔ پھر اس کے چہرے پر گہری روحانی تکلیف اور ذہنی کشمکش کے آثار نمایاں ہوتے ہیں وہ کوٹ اتار کر پھینک دیتا ہے۔ ٹائی کی گرہ ڈھیلی کر دیتا ہے۔ کمرے میں بے چینی سے گھومتا ہے اور آخر صوفے پر گر کر اور میز پہ باہیں رکھ کر اپنا سر بانہوں میں چھپا لیتا ہے۔ جب وہ سر اٹھاتا ہے تو اس کے چہرے پر وحشت نمایاں ہوتی ہے اور وہ تڑپ کر)

گریش : او ہ یہ سب کچھ کیا ہے؟ ...... کیا ہے۔ کیا ہو رہا ہے ...... میں کیا کر رہا ہوں ...... مجھے کیوں لگتا ہے جیسے کوئی اصل سورج اٹھ کر نے گیا ہے اور ساری دنیا میں ایک بڑا سا نقلی سورج چمک رہا ہے۔ دھوپ کا رنگ بدل گیا ہے۔ یہ مکان، یہ فرنیچر، یہ تصویریں سب گھناؤنی کیوں معلوم ہوتی ہیں؟ ...... سروج یہ سب کچھ کیا ہے؟ — یہ چار سال جو تم نے میرے ساتھ گزارے ہیں۔ یہ خدمت جو تم نے میری کی ہے، یہ میرا گھر جو تم نے سجایا ہے۔ یہ بچی جو تم نے مجھے دی ہے۔ یہ سب کچھ کیا ہے؟ مجھے کیوں لگتا ہے، جیسے یہ آسمان، زمین، چاند ستارے، سب موم کے بنے ہیں اور اب موم پگھل رہی ہے — اور میں سروج، ان موم کے پگھلتے ہوئے ذروں کو پکڑنے کے لئے بھاگا بھاگا پھر رہا ہوں۔ ...... سروج تم کیا ہو؟ تمہاری آتما میں کتنی گہرائی ہے — تمہارا ونود مر گیا۔ اس نے تمہارے لئے خودکشی کر لی اور تم نے ایک پرائے مرد کے ساتھ گھر بسا لیا؟ ...... تم اپنا سارا پیار، ساری محبت ایک اور آدمی پر لٹا چکی ہو لیکن پھر بھی مجھے سب کچھ دیے جا رہی ہو — یہ کیا ہے کہ آج بھی صبح جب میری آنکھ کھلتی ہے تو تم میرے سامنے چائے لئے کھڑی ہوتی ہو؟ غسلخانے میں میرا تولیا اور میرے کپڑے ٹنگے ملتے ہیں۔ دفتر سے لوٹنے پر مجھے اپنے چپل اور کپڑے اسی طرح رکھے ملتے ہیں جیسے وہ انتظار میں ہوں کہ میں آؤں اور انہیں پہن لوں — سروج کیا یہ سب کچھ دھوکا تھا؟ یا پھر دھوکا، دھوکا نہیں ہوتا۔ سچائی سچائی نہیں ہوتی۔ — ونود کی یاد کو تم نے اپنے اندر کہاں چھپا رکھا ہے — تم کیا ہو سروج۔

(اور گہری روحانی اذیت میں سر جھٹکتا ہوا وہ پھر اپنا سر بانہوں پر رکھ کر میز پر جھک جاتا ہے۔ بتیاں بجھ جاتی ہیں۔ پردہ گر جاتا ہے)

چھٹا منظر

وہی ڈرائنگ روم۔ گریش صوفے پر بیٹھا ہے۔ شب خوابی کے کپڑوں میں ملبوس، اس کی حجامت بڑھی ہوئی ہے، چہرے کا رنگ سیاہ اور آنکھوں کے نیچے سیاہ حلقے پڑ گئے ہیں۔ وہ دھواں دھار سگریٹ پی رہا ہے اور ابھی سگریٹ ختم ہونے بھی نہیں پائی

کر اُسے بڑی بیدردی سے ایش ٹرے میں رگڑ کر توڑ مروڑ دیتا ہے۔ پھر صوفے پر سر رکھ کر بےچینی کے عالم میں اپنا سر جھٹکتا رہتا ہے۔ پھر سیدھا ہو کر سگریٹ سُلگاتا ہے اور گہرے گہرے کش لگاتا ہے۔ سروج ڈرائنگ روم میں داخل ہوتی ہے۔ کچھ لمحے وہیں کھڑی رہ کر گریش کی حالت دیکھتی ہے اور پھر اس کے سامنے آجاتی ہے اور اس کے قدموں میں فرش پر بیٹھ جاتی ہے اور ایک ہاتھ اس کے گھٹنے پر رکھ دیتی ہے)

سروج: آخر بتائیے تو سہی، آپ کو کیا ہو گیا ہے۔ نہ دن کو چین نہ رات کو نیند۔ نہ کھانے کی سُدھ، نہ پہننے کا خیال۔ ہنسنا بولنا تک چھوڑ دیا۔ اس طرح تو آپ کی صحت بھی بگڑ جائے گی۔

گریش: (بےرخی سے) بگڑ جانے دو۔

سروج: دیکھئے ـــ میرا خیال نہیں کرتے تو نہ سہی اپنی گُم گُم ہی کا خیال کیجئے۔ مجھے ڈاکٹر کو بلانے دیجئے۔

گریش: نہیں ـــ مجھے کچھ نہیں ہوا۔

سروج: ہوا کیسے نہیں؟ ـــ آئینے میں دیکھئے۔ سونا سا رنگ سیاہ پڑ گیا ہے۔

گریش: سونا نقلی تھا ـــ اس لئے۔

سروج: یہ کیسی کیسی باتیں کرتے ہیں؟ کس بات کی مجھے سزا دے رہے ہیں؟ کیا مجھ سے کوئی بھول ہوئی ہے؟

گریش: بھول؟ تم سے؟ ـــ نہیں۔ بھول تو مجھ سے ہوئی ہے کیونکہ میں احمق ہوں، اندھا ہوں۔

سروج: ضرور مجھ سے کوئی بھول ہوئی ہے۔ مجھے بتا دیجئے۔ بتا دیجئے وہ بات کیا ہے؟

گریش: وہ بات وہ ہے کہ بتاتے ہی زلزلہ آجائے گا، زمین پھٹ پڑے گی، آسمان گر پڑے گا اور آتش فشاں پہاڑوں کے دہانے کھُل جائیں گے اور اس کا سُرخ سُرخ دہکتا ہوا لاوا مجھے تمہیں اور گُم گُم کو ......

سروج: نہیں نہیں ...... آگے کچھ نہ کہیئے۔ بچّی کے لئے کچھ نہ کہیئے۔

گریش: (تڑپ کر) اوہ۔ میرے دماغ میں زہر چھلک رہا ہے، میری رگوں میں زہریلے ناگ پھنکارتے پھر رہے ہیں۔ اُف .... آہ

سروج: آپ آرام کیجئے ـــ سو جائیے۔ میں سر دباتی ہوں۔

گریش: (بھڑک کر) نہیں نہیں مجھے ان ہاتھوں سے نہ چھوؤ ...... مت چھوؤ ...... میں اب کبھی نہیں سو سکتا۔ جیسے کسی کی ارتھی سے چادر اُتار کر اور جھولی پر، مُردے کے اُتارے ہوئے کپڑے پہن لئے ہوں، وہ کیسے سو سکتا ہے۔

سروج: (ہلکی سی چیخ نکل جاتی ہے) بس کیجئے۔ بھگوان کے لئے ایسی بھیانک باتیں نہ کیجئے ـــ میں آپ کے پاؤں پڑتی ہوں۔

گریش: میرے پاؤں نہ پڑو ـــ مجھے ہاتھ نہ لگاؤ نہیں تو میں پاگل ہو جاؤں گا، گھر سے نکل جاؤں گا۔

سروج: لیکن یہ تو بتاؤ ـــ یہ کس قصور کی سزا ہے؟ چار سال سے تم نے مجھے کس پیار سے رکھا ہے۔ ہر بات پر میرا من رکھا ہے، مجھے سُکھ دُکھ میں اپنا شریک سمجھا ہے۔ پھر اب کیا ہو گیا ـــ کیا ہو گیا دورہ پڑتا ہے؟ آپ تو کہا کرتے تھے ......!

گریش: وہ سب جھوٹ تھا، چھل تھا، کپٹ تھا۔

سروج: وہ دھوکہ نہیں تھا۔ آپ کسی کو دھوکا نہیں دے سکتے۔

گریش :- جس طرح کہ تم نہیں دے سکتیں؟ (بھڑک کر) فریبی، مکار، دھوکے باز عورت، میری نظروں کے سامنے سے دور ہو جا —— آہ ..... آہ

سروج :- (تڑپ کر) گریش! (ایک دو لمحہ ٹھہر کر صدمے کو برداشت کرکے) تم مجھے مار ڈالو ..... میرا گلا گھونٹ ڈالو —— اگر اس مدت میں ایک دن بھی میں نے تمہارے ساتھ چھل کیا ہو۔ میں کیسے اپنا کلیجہ چیر کر دکھاؤں کہ وہاں چھل نہیں ہے، کپٹ نہیں ہے۔ دھوکا نہیں ہے۔ میں نے تمہیں ویسے ہی پوجا ہے۔ جیسے پجاری بھگوان کو پوجتا ہے، میں نے آج تک تمہاری مورتی کا اپمان نہیں کیا۔

گریش :- (بڑے بے رحمانہ اور نفرت و حقارت سے جلتے لہجے میں) دیپ شکھا؟

سروج :- (چیخ مار کر بے ہوش ہوتے ہوئے) گریش!

گریش :- بیہوش ہو گئیں؟ (دیوانہ وار قہقہہ لگاتا ہے) ہاہاہا ..... ہاہاہا۔

(قہقہہ لگاتا لگاتا اندر چلا جاتا ہے۔ سروج فرش پر پڑی رہتی ہے۔ روشنیاں بجھ جاتی ہیں۔ پردہ گر جاتا ہے)

ساتواں منظر

(وہی کمرہ لیکن رات کا وقت ہے۔ گھڑی میں چار بجتے ہیں۔ کمرے میں میز پر ٹیبل لیمپ جل رہا ہے۔ ٹیبل لیمپ کے پاس ایش ٹرے میں ایک آدھ جلی سگریٹ سے دھوئیں کی پتلی سی لکیر اٹھ کر کمرے کی تاریکی میں تحلیل ہو رہی ہے۔ فرش پر اور میز پر سگریٹ کے ٹکڑوں کا ڈھیر ہے۔ گریش اپنے ہاتھ میز پر رکھے اور ہاتھوں کی پشت پر رخسار ٹیکے بڑے غور سے دھوئیں کی اس پتلی لکیر کو دیکھ رہا ہے۔ سروج اندر سے کمرے میں آتی ہے اور دھیرے دھیرے چیزوں کا سہارا لے کر آگے بڑھتی ہے اور پھر ایک ساتھ بنا کچھ کہے سسکتی ہوئی صوفے پر گریش کی گود میں گر پڑتی ہے۔ گریش بڑی بے رحمی سے پیچھے ہٹ جاتا ہے اور سروج مجروح ہو کر اٹھ بیٹھتی ہے)

گریش :- تمہیں ڈاکٹر مکمل آرام کرنے کے لئے کہہ گیا ہے —— اندر جا کر آرام کرو۔ جاؤ۔

سروج :- چلی جاؤں گی —— لیکن آپ رات بھر کیوں جاگتے رہے؟ بھگوان کے لئے جا کر کچھ دیر کے لئے سو جائیے۔ مجھے جو سزا دینا ہے۔ صبح اٹھ کر دے دیجئے گا۔

گریش :- سزا؟ کس بات کی سزا؟ تم نے کوئی چھل نہیں کیا۔ کپٹ نہیں کیا، دھوکا نہیں دیا۔ میری مورتی .....!

سروج :- ہاں گریش اس میں ذرا برابر جھوٹ نہیں۔

گریش :- اوہ! تو بے ہوش ہونے کا یہ فائدہ ضرور ہوا کہ تمہاری طبیعت کافی سنبھل گئی۔

سروج :- میں اس وقت کچھ نہیں کہوں گی۔ میں تمہارا بڑے سے بڑا الزام .....

گریش :- الزام؟ تو میں الزام لگا رہا ہوں، جھوٹ بول رہا ہوں؟ —— دغاباز عورت، یہ دیکھ (میز کی دراز کھولتا ہے اور اس میں سے سروج کے خط نکال کر اس پر پھینک دیتا ہے) تیرے وہ خط جو تو نے اپنے پریمی کو لکھے۔

سروج :- (بڑے اطمینان سے) گریش —— وہ مر چکا ہے اور اس کے ساتھ سب کچھ مر چکا ہے۔

گریش:۔ لیکن اس کی چتا تیری آنکھوں میں ابھی بھی پڑی ہے۔ اس کی ہڈیاں تیرے سینے میں پڑی ہیں اور تو اس کی سمادھی کا دیا بن کر جل رہی ہے۔

سروج:۔ بڑے حساس بچے ہیں، کیا تم نے سچ مچ ایسا ہی محسوس کیا ہے گریش؟ ان چار برس میں......

گریش:۔ بس بس۔ مجھے ان چار برسوں ہی کی یاد نہ دلاؤ۔ یہی چار برس تو مجھے پاگل بنائے ہوئے ہیں۔ چار سال تک ایک عورت، ایک مرد کو لئے میرے سینے سے لگی رہی۔ پیار جتاتی رہی، میرے بچے کو دودھ پلاتی رہی اور مجھے اس کی آنکھوں میں محبت اور چہرے پر پاکیزگی اور لمس میں گرمی ہی نظر آتی رہی۔

سروج:۔ اور آج نظر نہیں آتی؟

گریش:۔ اسی لئے تو میں کہتا ہوں کہ تم عورت نہیں ہو، چھل کپٹ کی جیتی جاگتی مورتی ہو۔ تم آج بھی مجھے دھوکا دے سکتی ہو۔ آج بھی جب میں تمہیں دیکھتا ہوں ــــ تمہاری آواز سنتا ہوں تو تم مجھے ویسی ہی بھولی، پاک اور معصوم معلوم ہوتی ہو۔

سروج:۔ گریش ــــ اگر میں تمہیں اپنی آتما کا حال سناؤں تو کیا تم مجھے سمجھنے کی کوشش کروگے؟ ــــــــ ــــ یہ سچ ہے کہ مجھے ونود سے پیار تھا ــ بے انتہا پیار۔ مجھے لگتا تھا اس کے بنا میں جی نہ سکوں گی۔ جس دن میں نے سنا ونود نے خودکشی کر لی، مجھے لگا میں بھی مر گئی ہوں۔ تین دن اور تین رات میں مردے کی طرح گم سم پڑی رہی۔ نہ کھایا نہ پیا، نہ بولی نہ چالی۔ موت کی گہری کھپا میں کھوئی پڑی رہی۔ لیکن چوتھے دن میں نے پایا میں مری نہیں ہوں ــــ نہ جانے کہاں میرے اندر ایک آگ ہے جو مجھے جلائے ہوئے ہے۔ میں نے اپنا گلا گھونٹنا چاہا۔ سانس روکنا چاہا۔ طرح طرح سے مرنے کے جتن کئے مگر وہ ستار بند نہ ہوا... وہ کل کل کرتا ہوا میری نسوں میں سرسراتا رہا۔ یہی نہیں۔ دھیرے دھیرے اس کا شور اونچا ہونے لگا اور اس کی رفتار تیز ہونے لگی۔ اب شور میرے سارے جسم میں گونج رہا تھا اور سرسراہٹ انگ انگ کو جگا رہی تھی۔ اور نہ جانے کیسے میں اٹھ کھڑی ہوئی۔ چلنے پھرنے لگی۔ کھانے پینے بھی لگی۔ چھوئی موئی کی طرح مرجھائی ہوئی میری پلکیں بھی کھلنے لگیں اور مجھے لگا جیسے دنیا میں پھر سے دھوپ پھیلتی جا رہی ہے۔ میں زندگی سے ہار گئی

گریش:۔ نہیں ــــ یوں کہو کہ تم نے اپنی جان بچالی۔ تم نے ونود کے ساتھ بھی دغا کی۔

سروج:۔ تم اسے دغا کہہ سکتے ہو۔ لیکن ہم نے ساتھ ساتھ جینا چاہا تھا، مرنا ہم میں سے کوئی نہ چاہتا تھا۔ میں نے ونود کے ساتھ کوئی چھل نہیں کیا۔

گریش:۔ اور میرے ساتھ؟

سروج:۔ یہی تو میں بتانا چاہتی ہوں۔ گریش جس گھڑی تک میرے تمہارے ساتھ پھیرے نہیں پڑے تھے، میں یہی سوچتی تھی کہ میں تمہیں پیار نہ کر سکوں گی۔ لیکن جس گھڑی پنڈت نے میرا آنچل تم سے باندھا اور ہم ویدی کے گرد پھیرے لینے لگے، میرے اندر ایک عجیب سی تبدیلی آنے لگی ــ جیسے کوئی چیز جا رہی ہو، کوئی چیز آ رہی ہو۔ میرے من میں اپنے آپ ایک تصویر سی بننے لگی۔ اور جس گھڑی تم نے میرا گھونگھٹ اٹھا کر میری آنکھوں میں جھانکا، ایک لمحے کے لئے ونود کا چہرہ تمتما کر میری آنکھوں کے سامنے آ گیا۔ لیکن دوسرے لمحہ وہ چھن سے تارے کی طرح ٹوٹا اور نہ جانے کہاں کھو گیا۔

گریش:۔ یہ سب جھوٹ ہے۔ بہلاوا ہے۔ محبت یوں نہیں مر جاتی۔

سروج :- یہ ٹھیک ہے۔ میں نہیں کہتی کہ سب کچھ یوں آسانی سے اپنے آپ ہو گیا۔ مجھے پاپ اور پن کے وچار سے بھی لڑنا پڑا۔ میں نے اپنے کو سمجھایا ان کا کیا دوش ہے۔ انہوں نے تو ونود کو مجھ سے نہیں چھینا۔ انہوں نے تو انجانے میں مجھے ویسے ہی چاہا ہے جیسے ونود نے۔ پھر انہیں کس بات کی سزا؟ ان پر کس بات کا غصہ؟ پاپ۔۔ کے ساتھ ساتھ تو انیائے بھی کرے گی؟ ——— اور جیسے آتما کے پٹ کھل گئے۔ میں نے تمہیں وہاں بٹھا لیا۔

گریش :- یہ ناممکن ہے۔ ایک عورت جب ایک بار کسی سے محبت کر لیتی ہے تو دوبارہ کسی کو پیار نہیں کر سکتی۔ تم نے مجھے کبھی پیار نہیں کیا۔

سروج :- کیونکہ لوگوں کی طرح تم بھی عورت کی محبت کو ایک شیشہ سمجھتے ہو جو ٹوٹ کر نہیں جڑ سکتا؟ گریش پہلے میں بھی یہی مانتی تھی۔ میں نے سنا تھا، کتابوں میں پڑھا تھا اور ایسا کرنا بھی چاہا تھا لیکن یہ جھوٹ نکلا۔ عورت بھی انسان ہوتی ہے۔ اس میں بھی زندگی ہوتی ہے اور زندگی مردہ چیزوں کے سہارے نہیں، زندہ چیزوں کے سہارے رہتی ہے۔ اس کی سوکھی ڈالی کچھ دنوں بعد پھر ہری ہونے لگتی ہے۔ ماں کا بچہ مرتا ہے تو اس وقت وہ دوسرے بچے کی بات نہیں سوچ سکتی۔ لیکن جب دوسرا بچہ ہو جاتا ہے تو اُسے بھی پیار سے چومنے چمکارنے لگتی ہے۔

گریش :- یہ بالکل دوسری بات ہے۔

سروج :- بات دوسری ہو سکتی ہے مگر اصول وہی ہے۔

گریش :- اگر اصول وہی ہے تو بتاؤ تم مسکرا کیوں نہیں سکتیں؟ تمہاری آنکھوں میں اتنی جلدی آنسو کیوں آ جاتے ہیں؟ جب میں پیار کرتا ہوں تو تم اُداس کیوں ہو جاتی ہو؟ میں تمہارا قہقہہ سننا چاہتا ہوں تو مسکرا کر کیوں رہ جاتی ہو؟ میں نے تمہیں شوخ رنگ کے کپڑے لا کر دئے لیکن تم نے پہننے سے انکار کیا۔ کیا تم ونود کے مرنے کا سوگ نہیں منا رہی ہو؟

سروج :- گریش میرے ساتھ تم ہو۔ میری بچی ہے۔ اور عورت کے سامنے جب دو چیزیں ہوتی ہیں تو وہ سوگ منانا چھوڑ دیتی ہے اور آس منانے لگتی ہے۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ پہلے جیسی اُمنگ دل میں نہیں اُٹھتی۔ ایک تھکن سی رہتی ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے بہت سا خون نکل گیا ہے اور جسم میں ایک پتلی سی دھار دھیرے دھیرے بہنے کے لئے رہ گئی ہے۔ سکھ پھر بھی دے سکتا ہے۔ اور سیوا بھی کر سکتا ہے۔ اس کے پیار میں سورج کی گرمی نہیں چندا کی نرمی ضرور آ جاتی ہے۔

گریش :- یہ ٹھیک ہو سکتا ہے۔ سچ ہو سکتا ہے، پر یہ کیسے بھول جاؤں کہ تم کسی سے محبت کر چکی ہو۔ اپنی آتما کے پٹ کھول کسی اور پر لٹا چکی ہو۔ زندگی کے حسین ترین سپنے تم نے جس چہرے کے گرد بُنے تھے، وہ میرا چہرہ نہیں، کسی اور کا تھا۔

سروج :- مگر وہ سب کچھ مر چکا ہے۔ اب کونپلیں پھر سے پھوٹی ہیں۔

گریش :- لیکن اب کچھ نہیں ہو سکتا۔ اب میں تمہارے ساتھ خوش نہیں رہ سکتا۔ اپنے من کو نہیں سمجھا سکتا۔

سروج :- گریش یہ زندگی کی سچائی نہیں، سنسکاروں[1] کا ہٹیلا پن ہے۔ میرے سنسکاروں نے بھی یہی کہا تھا کہ تم اپنے پتی کو نہ بیاہ سکے گی۔ ایک بار محبت کر کے دوسری بار نہ کر سکے گی۔ ایسا سوچنا اچھا لگتا ہے، خوبصورت ہے، شاعرانہ ہے، اس خیال میں ویسا ہی ہلکا ہلکا مہلک نشہ ہے جیسا موت کی کلپنا میں ہوتا ہے۔ اس کلپنا کے سامنے زندگی کی چاہت ظالمانہ سی لگتی ہے۔ وہ بدنما اور غیر شاعرانہ بھی لگتی ہے مگر ہوتی وہ زندہ ہے۔

---

[1] مادیت اور وراثت میں ملے ہوئے غیر منطقی خیالات

سنسکار تو یہی کہیں گے کہ مجھے اُدے کے ساتھ ستی ہو جانا چاہیئے تھا۔ لیکن کیا تم بھی یہی کہو گے؟

گریش :- میں کچھ نہیں جانتا، میں کیا کہوں گا۔ مجھے کچھ نہیں معلوم مجھے کیا کہنا چاہیئے، کیا کرنا چاہیئے —— میرے ذہن میں کہر سی بھر گئی ہے۔

سورج :- یہ کہر سنسکاروں کی کہر ہے گریش —— سنسکار جو مردہ خیالوں کے اندھے بھوت ہوتے ہیں۔ ان بھوتوں کے بہکانے میں نہ آؤ کیونکہ یہ زندگی کے دشمن ہوتے ہیں۔

گریش :- لیکن میں ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ یہ ایک سہم دھوئیں کی طرح میرے وجود کی گہرائیوں سے تہہ بہ تہہ اُمڈتے چلے آ رہے ہیں۔ یہ مجھ پر پوری طرح چھا گئے ہیں۔

سورج :- یہ صرف کہر ہے، گریش جو تمہارے اندر بھی ہے اور میرے اندر بھی ہے اور ہم سب کے اندر۔ یہ اس وقت تک ضرور چھائی رہے گی، جب تک روشنی نہ ہو گی لیکن جونہی سورج نکلے گا تم دیکھو گے یہ چھٹ جائے۔ اور جب یہ چھٹ جائے گی تم دیکھو گے میں نے کسی کے ساتھ پاپ نہیں کیا، کپٹ نہیں کیا، کسی کو دھوکا نہیں دیا۔ میں نے صرف اس طاقت کے آگے سر جھکایا ہے، جسے زندگی کہتے ہیں۔

(اور یکایک جیسے گریش کے اندر روشنی ہو جاتی ہے۔ وہ اُٹھ کھڑا ہوتا ہے —— مبہوت سا، حیرت زدہ سا سورج کی طرف دیکھتا ہے —— دھیرے دھیرے قدم اُٹھاتا ہوا وہ سورج کے قریب آتا ہے اور پھر ایک ساتھ اُسے سینے سے لگا کر اپنا سر اُس کے کاندھے پر رکھ دیتا ہے —— سورج جو اب تک جذبات کی سطح سے بہت اوپر اُٹھی ہوئی تھی یکلخت جذباتی ہو اُٹھتی ہے۔ اس کی آنکھوں سے آنسو بہہ نکلتے ہیں اور وہ سبک سبک کر رونے لگتی ہے۔ گریش تھوڑی دیر تک کچھ نہیں کہتا، پھر اُسے اپنے سے الگ کرتا ہے۔ اس کے چہرے سے اس کے آنسو پونچھتا ہے اور پھر اس کی کمر میں ہاتھ ڈال کر کھڑکی کی طرف لے جاتا ہے جہاں رات کی سیاہی کی جگہ صبح کی سُرخی نے لے لی ہے —— وہ دونوں نظریں اُٹھا کر ایک ساتھ اس صبح کو دیکھتے ہیں جو ابھی ابھی تاریکی کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔)

(پردہ)

سید امجد حسین ———

موج در موج

کردار:-

طاہر ——— ایک خوش فکر نوجوان، عمر پچیس سال کے لگ بھگ۔

عارف ——— طاہر کا ہم عمر دوست۔

مسز شکیلہ عمر ——— دونوں کی دوست، ان دونوں کی ہم عمر۔

(منظر)

(طاہر کا ڈرائنگ روم۔ دائیں بائیں دروازے ہیں۔ سامنے کی دیوار کے ساتھ
ایک صوفا بچھا ہے۔ اس کے پاس کرسیاں ہیں۔ درمیان میں میز ہے۔ دیواروں پر
عام سی تصویریں ہیں۔ صوفے کے ایک کونے پر طاہر بیٹھا ہے۔ اور دوسرے پر عارف
دونوں کا قہقہہ بلند ہونے کے ساتھ پردہ اُٹھتا ہے)

طاہر:- (ہنستے ہوئے) ہٹاؤ یار۔ اس مس غنچہ دہن کی بات رہنے دو، صورت دیکھنے کو جی چاہتا ہے نہ اس کی باتوں میں کوئی مزا ہے، نرا گوشت پوست کا انبار ہے اور بس ——— (عارف ہنستا ہے) ہاں اور کیا!

عارف:- کس زمانے میں اسی سے ———

طاہر:- وہ زمانے گئے ——— ارے ہاں کل اس سے بھی ملاقات ہو گئی۔ (پہلو بدل کر) اسی سے یاد آگیا (ہنستا ہے)

عارف:- کس سے؟

طاہر:- (ہنستے ہوئے) عجیب دن تھا کل کا بھی۔ ایک سے ایک بڑھ کے ملا، جانے کس کا منہ دیکھ کر نکلا تھا، دیکھا منہ دیکھنے کے معاملے میں وہ آئینے والا پھبتی نقرہ مت کسنا، ہاں۔

عارف:- نہیں نہیں، یار ہم ایسے ہی بدذوق ہو گئے۔

طاہر:- شام کے وقت مال پر ٹہل رہے تھے کہ سامنے سے وہ سامنے نظر آئے۔ گہرے سے۔

عارف:- بقول شاعر سرسری تو نہیں تھے۔

طاہر:- (دونوں ہنستے ہیں) نہیں نہیں، لعنت شاعر پر کس بدذوق کا ذکر کیا ہے، (خیر) میں ان کے قریب پہنچا تو وہی کلچوری اینڈ پڈیشی رعایت

کے چہرے پر استفسار ظاہر ہونے پر) ارے وہی مس شگفتہ جان، وہ کینئیرڈ والی، نہیں سمجھے!

عارف: ہاں ہاں سمجھ گیا ہوں۔ ایکس کیوزمی میڈم

(دونوں ہنستے ہیں)

طاہر: وہی وہی ـــ یار بہت بھدی ہو گئی ہے۔

عارف: (کھڑے ہو کر درمیانی میز پر سے سگریٹ کی ڈبیا سے سگریٹ نکالتا ہے) لیکن اس نے جوش دی کر لی تھی۔ (سگریٹ سلگاتا ہے)

طاہر: بالکل اور اس کے ساتھ وہ مسرا مسٹر سائیہ اس کا خاوند ہی تو تھا۔ میرے یار نے جرد سے بڑھ کر پختہ رنگ پایا ہے۔ خیر شگفتہ جان نے ہمارا تعارف کرایا (عارف کو کھڑے دیکھ کر) بیٹھو نا۔

عارف: ہاں (بیٹھ جاتا ہے)

طاہر: پھر ہم نے ایک جگہ بیٹھ کر چائے پی، جس کا بل ـــ

عارف: ظاہر ہے مسٹر سرمئی سائے نے دیا ہوگا،

طاہر: بالکل ـــ اور گھنٹہ بھر گپ رہی۔ سائے تمہارے ذکر کے دنیا بھر کی باتیں ہوئیں۔ پرانی یادیں تازہ کر دیں ظالم نے ـــ اچھلا ہونٹ دبا کر) آہا ـــ خیر میں نے اس کا پتہ نوٹ کر لیا ہے۔ کسی روز چلیں گے۔ مال روڈ پر رہتی ہے۔ لبں عمر کے نیٹ سے ذرا آگے ـــ!

عارف: ارے عمر کے نام سے یاد آیا، وہ بری رگ و ریشہ کس حال میں ہے۔ مدت سے ملاقات نہیں ہوئی۔

طاہر: ہا ـــ وہ نازک اندام مزے میں ہے۔ ابھی ابھی فون پر بات ہوئی تھی۔ بس پہنچ ہی رہی ہیں۔

عارف: پنڈی سے کب آئی؟

طاہر: (سگریٹ لے کر سلگاتے ہوئے) چند ہی روز ہوئے۔ اتوار کو بھی ملاقات ہوئی تھی پر یار کچھ کھوئی کھوئی سی تھی جیسے اس کے ذہن پر کوئی سوار ہو۔

عارف: بات تو خیر کیا ہو گی ـــ اس کے ذہن پر عمر سوار رہتا ہے یا پھر ـــ (رک جاتا ہے اور شرارت سے ہنستا ہے)

طاہر: جی ہاں بجا، رٹ دہرا۔ خالی جگہ پُر کر لیں گے۔ آداب عرض، پرسوں وہ تانبورا سا عمر بھی ساتھ تھا۔ (عارف کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر) یار ایک بات بتا، وہ بے کار ہنستا کیوں رہتا ہے۔ اور ستم بالائے ستم جب بھی ملتا ہے مجھے گلے لگا لیتا ہے۔ اور میں پانی پانی ہو جاتا ہوں۔

عارف: ارے ہٹ

طاہر: اس روز بڑی گرمجوشی سے ملا۔ شکیلہ نے البتہ ہیلو اور رسمی مسکراہٹ ہی میں ٹرخا دیا۔

عارف: دونوں ایک ساتھ تھے! ـ بے تھے ہا تعجب! (لفظ کو پھیلا کے)

طاہر: اور ہم نے پوچھ لیا ـ خیر باشد! اور کیا ـ شکیلہ نے کہا چلو کہیں چائے پئیں۔ میں نے کہہ دیا بہت خوب، چنانچہ باہر نکلے تو کہنے لگے آئیے تصویر اتروائیں، اب تصویر کھنچوائی ہے اب کہیں بیٹھ کے دم لیں گے اور گھڑی دو گھڑی بیٹھ کے چائے پئیں گے،

عمر نے تو ہمیں دعوت دے دی۔ لیکن شکیلہ بُت بنی کھڑی رہی۔

عارف :- اچھا،

طاہر :- اور کیا، ہم نے بھی ٹال گئے کہ اس وقت موڈ نہیں ہے، اشارہ تم جانو اس کی طرف تھا۔

عارف :- عمر کے ہمراہ اب نہ صرف باہر چائے پی جاتی ہے بلکہ تصویر بھی اتروائی جاتی ہے۔ اللہ اللہ

طاہر :- کچھ دال میں کالا ضرور ہے۔ (دونوں ہنستے ہیں)

عارف :- واقعی اگر عمر اور شکیلہ اس طرح سرِعام میاں بیوی ہونے کا مظاہرہ کرنے لگیں تو ضرور سمجھنا چاہیئے کہ دال میں کالا ضرور ہے۔ اچھا تم نے چائے نہ پینے کا بہانہ کیا کیا، میرا مطلب ہے، اپنی ذاتی تسلی کے لئے کیا کیا۔

طاہر :- بہانہ کیا، شکیلہ نے ہمیں لفٹ نہ دی۔ کچھ مغموم سی تھی۔ سوچا مزید بور کرے گی۔

عارف :- او ہو، ایک سانس میں دو باتیں کہہ گئے حضور، اس نے لفٹ نہیں دی اور تمہیں بور کرے گی، اب نوبت یہاں تک پہنچی ہے کہ وہ بھی بور کرتی ہیں۔

طاہر :- ہاں یار — اب — کچھ —

عارف :- وہ دن یاد ہیں جب تم اس کے ساتھ اٹھارہ اٹھارہ گھنٹے صرف کرتے تھے اور اب —

طاہر :- بھئی، وہ دونوں میاں بیوی پہلی مرتبہ شاید تفریح کے لئے نکلے تھے، میں نے سوچا میاں بیوی کے معاملے میں دخل اندازی نہیں کرنی چاہیئے۔

عارف :- (طاہر کی طرف ذرا معنی خیز نگاہوں سے دیکھتے ہوئے) شکیلہ کے بارے میں اس کے ازدواجی تعلقات تمہارے راستے میں حائل کیوں ہونے لگے — اور خصوصاً ان دنوں — کیا میں وجہ معلوم کر سکتا ہوں؟

طاہر :- سچی بات تو یہ ہے پیارے۔ اس سے شادی تو ہو نہیں سکتی۔ لہٰذا اپنی وجہ سے اس کی گھریلو زندگی میں مخل کیوں ہوں، بس مانو نہ مانو ایک یہی سوچ آتی ہے۔

عارف :- بہت جلد احساس ہوا اس کا۔ صرف دو سال کی نہایت قلیل مدت میں۔

طاہر :- جب بھی ہو جاتا۔ اچھا تھا۔ نیکی کا کوئی وقت ہوتا ہے۔

عارف :- جی ہوں۔ جی ہاں — لیکن آپ نے اس کے دوسرے پہلو پر بھی غور فرمایا ہے۔

طاہر :- وہ کونسا پہلو۔ ہم تو اس مسئلے کے ایک ہی پہلو سے آشنا ہیں حضور،

عارف :- تمہیں معلوم ہے وہ یقین کئے بیٹھی ہے کہ تم واقعی اس سے شادی کرو گے۔

طاہر :- (بظاہر حیرانی سے اس کی طرف گھورتا ہے) ارے،

عارف :- مذاق نہیں۔

طاہر :- لاحول ولا، تم بھی اسے حقیقت سمجھ بیٹھے ہو۔ شادی میں کیا تک ہے لیکن اگر وہ خود ہی فرض کر لے تو اور بات ہے۔

عارف :- خیر یہ تو نہ کہو۔ تم نے غلط فہمی پیدا کرنے میں کوئی کسر تو نہیں اٹھا رکھی تھی۔ اب نہایت بے پروائی سے کہتے ہو شادی میں تک ہی کیا ہے۔

طاہر: غلط فہمی ؟ ــــ میں نے ؟ ــــ وہ کیونکر؟ ــــ

عارف: اب یوں تجاہلِ عارفانہ تو نہ کرو، تمہیں بھی معلوم ہے اور مجھے بھی۔ اس سے تعلقات اس حد تک استوار کئے، دن رات اکٹھے بسر کئے، اور اس کی گھریلو زندگی خوشگوار نہ تھی۔ اس سے بھی تم نے پورا پورا فائدہ اٹھایا بلکہ اسے اپنی جانب مائل کر کے اُسے اور بھی تلخ بنا دیا۔ ان حالات میں اگر کوئی بھی عورت ہوتی اُسے یہی غلط فہمی ہوتی، اور اگر شکیلہ کو ہو گئی ہے تو کیا تعجب ہے۔ اس نے بھی وہی نتیجہ نکالا جو ہر عورت نکالتی۔

طاہر: یہ درست ہے، لیکن اپنی بھی مجبوری ہے پیارے،

عارف: مجبوری کیا؟

طاہر: یہی گھر والوں کی اور کیا ــــ تم ہمارے ابا کو تو جانتے ہو، وہ ٹھہرے قدامت پسند، اگرچہ اعلیٰ طبقے سے ناطہ جوڑتے ہیں۔ پھر بھی ایک حد سے آگے نہیں بڑھ پاتے۔ وہ شکیلہ ایسی لڑکی کو کیسے قبول کریں گے؟

عارف: اُن کی قدامت پسندی کا احساس بھی تمہیں اب ہوا ہے۔

طاہر: یار تم تو آج ڈیبیٹ کے موڈ میں ہو۔ اس کا کیا علاج (اُٹھ کر دیوار پر لٹکی ہوئی تصویر کو درست کرنے لگتا ہے)

عارف: ڈیبیٹ کا سوال نہیں ہے۔ تم بات ہی ایسی کرتے ہو۔

طاہر: اور بھئی مجھے امید تھی کہ اپنی بات منوالوں گا، چنانچہ میں نے کچھ راستہ ہموار بھی کیا، لیکن بات نہ بنی، اُلٹا انہوں نے بالا بالا معاملہ بھی طے کر لیا۔

عارف: اور تم نے سوچا چلو شائد جو ہوا سو ہوا جھنجھٹ کون مول لے،

طاہر: لیکن میں کچھ کر ہی نہیں سکتا تھا،

عارف: وہ سُننے تو کیا حال ہو اُس کا۔ یہ اندازہ ہے تمہیں۔

طاہر: یار شادی سے کیا فرق پڑتا ہے۔ اس سے پہلے پہلو تو پھر بھی رہے گی۔

عارف: نہیں طاہر یہ تمہاری زیادتی ہے۔

طاہر: اوہو۔ (منہ موڑ کر اور عارف کو دیکھ کر) وہ بات تو ہوئی، لیکن آپ ورد مند خاں کب سے ہوئے حضور کے جذبۂ ترحم کی شانِ نزول بھی تو معلوم ہو،

عارف: تم تو نِرے مذاق سے بات کر رہے ہو۔ مجھے کبھی کبھی خیال آتا ہے ہم اس سے ہنسی مذاق کرتے ہیں، اپنی تفریح کا سامان سمجھتے ہیں، لیکن اس کی حالت قابلِ رحم ہے۔ یہ تمہیں ماننا پڑے گا۔

طاہر: کیا بھی کیا جائے اس کی قابلِ رحم حالت مجھ میں رحم کا جذبہ بیدار نہیں کرتی، اصل مشکل یہاں آن پڑی ہے۔ پھر وہ جس طرح سب کو ڈھیل دیتی ہے، تم اس سے آگاہ ہو،

عارف: یہی تو اس کی بدقسمتی ہے کہ وہ سب سے ایک ہی انداز میں بات کرتی ہے، اسے اپنی نسائیت کا احساس ہی نہیں۔ اور اس میں اس کا قصور بھی نہیں۔ اس کی تربیت ہی ایسے ماحول میں ہوئی۔ کہ اُسے یہی انداز اختیار کرنا چاہئیے تھا۔

طاہر:۔ بھئی تم خواہ کچھ کہو جس عورت نے اس قسم کی تربیت پائی ہو اس سے مستقلاً اپنے آپ کو وابستہ کر لینا اپنے بس کی بات نہیں (منہ موڑ کر تصویر کی طرف دیکھنے لگتا ہے)

عارف:۔ پھر تمہیں اسے دھوکا میں نہیں رکھنا چاہیئے تھا، تم اچھی طرح جانتے تھے کہ اسے خاوند نہیں بلکہ ایسا ساتھی درکار ہے جس کے ساتھ مل کر وہ زندگی اپنے ڈھنگ سے گزار سکے۔ عمر سے زیادہ پیار اسے کون کرے گا۔ جس طرح وہ اس کی دیکھ بھال کرتا ہے، شاید ہی کوئی اور کر سکے گا۔ اور اسے اس کا احساس بھی ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ ہنس کھیلنے کے لئے اوروں کی صحبت تلاش کرتی ہے، وہ تمہیں گھنٹوں ملتی تھی، مجھے ملتی تھی۔

طاہر:۔ ہوں ـــ

عارف:۔ وہ ضرور کسی ایسی شے کی تلاش میں ہے جو عمر کا ماحول، عمر کی رفاقت اس کے لئے مہیا نہیں کر سکتی۔ اسے نہایت شستہ اور شیریں قسم کا پیار چاہیئے جس کا عمر قطعاً نااہل ہے۔ اس کے پہننے کے انداز میں کیسے وحشت نہ ہوگی۔ سوچو تو شکیلہ نے اپنی عمر کا بیشتر حصہ رنگون میں بسر کیا ہے۔ وہ وہاں کی اعلیٰ سوسائٹی میں گھومتی رہی ہے اور یہاں اسے عمر سے نمٹنا پڑا ہے جسے سوائے کھاد کی قسموں کے اور کچھ معلوم ہی نہیں۔

طاہر:۔ اگر آپ کا نفسیاتی تجزیہ ختم ہو چکا ہو تو میں کوئی اور بات کروں۔

عارف:۔ جی ہاں ہو چکا۔

طاہر:۔ (مڑ کر، سگریٹ کا کیس اٹھاتا ہے اور سگریٹ پیش کرتا ہے) یار تم نے مجھے بہت متاثر کیا ہے، انسانی فطرت کا تم نے جس گہری نظر سے مطالعہ کیا ہے اس سے میں بے حد مرعوب ہو گیا ہوں۔

عارف:۔ (ہنس کر) بکو مت جی۔

طاہر:۔ ارے۔ یار تم نے اتنی لمبی تقریر کی اور ہم نے خاموشی سے سنی، اب ہم نے تمہاری تعریف میں چند تعریفی الفاظ کہہ دیئے تو تم نے برا مان لیا۔ حد ہے۔ (قریب آ کر اور گھٹنوں پر ہاتھ رکھ کر اس کی جانب گھور کر دیکھنے کے بعد) ارے گھامڑ کبھی کام کی بات بھی کیا کرو، جن لڑکیوں سے اپنے تعلقات رہے ہیں ان میں سے ہر ایک کی آزادی کا ایک نہ ایک جواز تو نکل ہی آئے گا۔ اگر ہم ان چکروں میں نہ پڑتے تو آج جانے کہاں ہوتے ـــــــ قصہ کوتاہ ـــ خواہ تم مجھے کچھ کہو میں اپنے ابا اماں کو ناراض نہیں کر سکتا اس لئے کہ میری زندگی کی تمام آسائشوں کا انحصار فقط ان کی خوشنودی پر ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ اگر مجھ سے زندگی کی آسائشیں چھن جائیں تو شکیلہ بیچاری کوئی بھی میرے لئے خوشی کا سامان مہیا نہیں کر سکتا ـــــ یہ دو اور دو چار والی بات ہے۔ ہم درویش نہیں نہ بنتے ہیں۔

عارف:۔ لیکن اسی طرح صاف صاف بات تم اس سے بھی کہہ سکتے تھے۔

طاہر:۔ مجھے یہ غلط فہمی ہوتی تو کہہ دیتا۔ میں اب بھی اس غلط فہمی میں مبتلا نہیں، اب تو خیر موقعہ بھی نہیں، دو چار روز میں شادی کی تاریخ طے ہو جائے گی۔

عارف:۔ کم سے کم یہی بتا دیتے کہ دو چار روز میں تاریخ مقرر ہونے والی ہے۔

طاہر:- البتہ یہ خیال ضرور آیا تھا لیکن پھر سوچا کیا فائدہ۔ اُسے معلوم تو ہو ہی جائے گا اور ہم کون پرانے زمانے کے عاشق و معشوق ہیں جو کہیں ڈوب مریں گے۔ اپنا پیار محبت تو ایسا ہی ہے، چند دن گپ رہی، شادی ہو گئی تو سبحان اللہ ورنہ اللہ خیر سلا ——— بس اپنی زندگی کا یہی اصول رہا ہے ——— اور تم بھی اس کے قائل ہو لیکن نہ جانے آج تمہیں کیا ہو گیا ہے جو یہ فلسفہ بگھارنے لگے ہو،

عارف:- کبھی کبھی اس کی بھی ضرورت ہوتی ہے،

طاہر:- ارے ہٹ۔ تمہاری اس خواہ مخواہی نے سارا پلان ہی چوپٹ کر دیا۔ ہم نے کچھ سوچ رکھا تھا کہ تمہاری رگِ ارسطویت پھڑک اٹھی۔

عارف:- پلان کیا تھا؟

طاہر:- پتا ؤ اب، تمہارا موڈ ہی نہیں، اصل میں تمہاری جگہ وکالت نے ناک میں دم کر رکھا ہے۔ ساجد جو تمہیں ارسطو رنی جنرل کہہ کر پکارتا ہے تو سچ ہی کہتا ہے، یعنی کسی کی بات ہو رہی ہو، تم ضرور اس کی حمایت کرو گے، اور فی سبیل اللہ حمایت کرو گے۔

عارف:- اُوہو۔ لعنت بھیجو اس قصے پر۔

طاہر:- میں سوچ رہا تھا شکیلہ آئے گی ذرا اس سے چھیڑ خانی رہے گی، کچھ ہنگامہ کریں گے، ہنسیں گے مگر تم اپنا وتیا نوسی فلسفہ لے بیٹھے ہو ——— (اس کی تھوڑی کو چھوتے ہوئے) میری جان، اپنے اصلی رنگ میں آ جاؤ۔

عارف:- تم کچھ بتلاؤ بھی۔

طاہر:- پہلے تم بتاؤ اس سے نجات پا چکے،

عارف:- ہاں ہاں۔ ٹھیک ہے۔

طاہر:- پروگرام میں نے یہ بنایا تھا کہ وہ آئے تو اس سے ذرا ایکٹیویٹی ہو جائے۔

عارف:- کیسی؟

طاہر:- اُوہو، جتنی کچھ ہی ——— لیکن ہو ضرور، ہمیں تو فقط یہ درکار ہے۔

عارف:- پھر بھی۔

طاہر:- ہوں؟ ——— اچھا یہ کہو، تم آج ذرا سی ایکٹنگ کر ڈالو گے،

عارف:- بس اسی بات سے میں جلتا ہوں کہ مجھے ———

طاہر:- (بات کاٹ کر) تم جب ہنسی ہنسی میں شکیلہ پر عشق کا اعلان کرتے ہو تو قسم خدا کی لطف آ جاتا ہے۔ یاد ہے شالامار کی پکنک۔

عارف:- (ہنستے ہوئے) ہاں یاد ہے ——— (ہنستے ہوئے) اُف توبہ، اس روز تو وہ پریشان ہو گئی تھی ——— اور تم نے بھی اُسے یقین دلا دیا تھا ——— (دونوں ہنستے ہیں) نہیں یار ویسی بات نہیں ——— نہ ———

طاہر:- یار ہو جائے آج ذرا۔

عارف:- سچ بتاؤں؟

طاہر:- ہوں؟

عارف:- موڈ نہیں ہے۔

طاہر:۔ ہاں برادر، وہ بھی مغموم ہے۔ اس کا دل بہل جائے گا۔ ذرا شگفتہ ہو جائے گی، گھڑی دو گھڑی ہنس لیں گے ——— اور کیا۔ ٹھیک ہے نا ——؟

عارف:۔ یار ——

طاہر:۔ پھر وہی بات! —— (ہنسی کے بعد) میں سچ کہتا ہوں عارف، تمہیں اگر کوئی ایسا شخص اس حال میں دیکھ لے، جو تمہارے اور شکیلہ کے اصل تعلقات سے آگاہ نہ ہو، (ہنستے ہوئے) تو بس یہی سمجھے یہ شخص اس عورت پر جان چھڑکتا ہے اور اس کے بغیر زندہ ہی نہیں رہ سکتا۔

عارف:۔ یعنی آج کے بنانے کے لئے حضور کو میرے سوا کوئی بہتر شے ہاتھ نہیں آئی۔

(دونوں ہنستے ہیں)

طاہر:۔ ارے نہیں۔

عارف:۔ لیکن یار کچھ مزہ ——

طاہر:۔ موڈ کا بچہ چپکا بیٹھ (اٹھ کھڑا ہو جاتا ہے) میں بس پانچ منٹ میں آیا۔ ایک تو سگریٹ لے آؤں اور اس کے ساتھ کچھ کھانے کیلئے بھی۔

عارف:۔ لیکن اتنا جلدی درست۔ ورنہ تمہارے آنے سے پہلے اگر وہ پہنچ گئی تو کھیل بگڑ جائے گا۔

طاہر:۔ واہ۔ اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ تم ابھی سے وہ کیفیت طاری کر لو، وہ آئے تو بس شروع،

عارف:۔ تمہاری عدم موجودگی ہی میں؟ ——

طاہر:۔ ارے میں آ جاؤں گا نا ——— لیکن بھائی آج "مشک" وہ مظاہرہ کا ہو کہ طبیعت "خوش" ہو جائے۔ اصل کو نقل مات کر دے۔

عارف:۔ ہٹ بدمعاش۔ (دونوں ہنستے ہیں)

طاہر:۔ اور بس ——— اس اظہار محبت میں اگر مجھ پر بھی ہاتھ صاف ہو جائے تو مضائقہ نہیں۔ میرا مطلب ہے کہ مجھے ذرا —— ہاں —— میرا مطلب ہے اس کا ردِ عمل معلوم ہو جائے گا۔

عارف:۔ تمہاری شادی کا ذکر،

طاہر:۔ ہاں ہاں ——— ذرا باتوں باتوں میں ———

عارف:۔ خیر دیکھا جائے گا۔

طاہر:۔ (دائیں جانب کے دروازے کی طرف دیکھتا ہے) میرا خیال ہے وہ آ گئی۔ میں چلا،

عارف:۔ (دائیں طرف کے دروازے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) لیکن باہر ادھر سے کیوں نہیں جاتے،

طاہر:۔ (بائیں جانب کے دروازے تک پہنچ چکا ہے) میں ادھر غسل خانے کے دروازے سے نکل جاؤں گا،

عارف:۔ فوراً واپس آنا —— (طاہر بائیں جانب کے دروازے سے نکل جاتا ہے) لیکن سنو (وہ اپنا سر دروازے میں سے نکالتا ہے) پان بھی لیتے آنا —— (طاہر سر ہلا کر غائب ہو جاتا ہے) اور ماچس بھی ختم ہے ——

(باہر سے طاہر کی آواز آتی ہے "اچھے") عارف اپنی جگہ سے اٹھتا ہے، سگریٹ سلگاتا ہے اور ماچس کی تیلی کو بائیں جانب

کے دروازے کی طرف اڑا کر پھینکتا ہے۔ سگریٹ منہ میں دباتا ہے اور ٹہل کر بائیں جانب کے صوفے کی کرسی پر ٹانگیں پھیلا کر بیٹھ جاتا ہے۔ سر کرسی کی پشت پر ڈال دیتا ہے۔ ذرا سے وقفے کے بعد شکیلہ دائیں جانب کے دروازے میں سے داخل ہوتی ہے۔ قدم رکھتے ہی رک جاتی ہے ـــ عارف جلدی سے سر اٹھاتا ہے۔ لیکن بیٹھنے کا انداز نہیں بدلتا۔ شکیلہ خوشنما سا لباس زیب تن کئے ہے ہاتھ میں بیگ ہے لیکن بال پریشان ہیں اور چہرے پر بھی اضطراب سا ہے۔ اس کی کوشش یہ ہے کہ چہرے پر اپنی پریشانی ظاہر نہ ہونے دے پھر بھی وہ اپنی کوشش میں ناکام ہو جاتی ہے۔ بمشکل مسکرانے کی کوشش کرتی ہے اور وہ مسکراہٹ مصنوعی ہو کے رہ جاتی ہے)

عارف: (فوراً) کون؟ ـــ او ہیلو شکیلہ، آؤ۔

شکیلہ: اے ہیلو عارف۔ (ذرا سی جھجک سے) اے ـــ تم؟

عارف: (مسکرا کر ٹانگیں سمیٹ کر سیدھا بیٹھ جاتا ہے) کیوں ہمیں اس وقت یہاں موجود نہیں ہونا چاہیئے تھا؟

شکیلہ: (چند قدم بڑھ کر رک جاتی ہے) ارے نہیں۔ بلکہ اچھا ہے جو تم یہاں ہو۔

عارف: اچھا کس طرح ہوا ـــ (اٹھتا ہے)

شکیلہ: اے ـــ اس لئے کہ ذرا گپ رہے گی۔

(شکیلہ بڑے صوفے پر عین اس جگہ بیٹھ جاتی ہے جہاں عارف پہلے بیٹھا تھا)

عارف: یہاں آؤ۔ (اپنی کرسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے)

شکیلہ: بس ٹھیک ہے ـــ

(شکیلہ اپنا بیگ چھوٹی میز پر رکھ دیتی ہے۔ اور بالوں کو جھٹک کر صوفے کی پشت پر اپنا سر رکھ دیتی ہے۔ آنکھیں بند کر لیتی ہے، تھوڑی دیر توقف کے بعد)

عارف: (کھڑے کھڑے) کیا بات ہے بہت نڈھال ہو آج؟

شکیلہ: (آنکھیں بند کئے ہوئے) ہوں ـــ طاہر کہاں ہے؟

عارف: ابھی یہیں تھا، ذرا باہر گیا ہے ـــ بازار تک۔

(اسی دوران میں عارف اسی صوفے کے کونے پر آن بیٹھتا ہے جس پر شکیلہ بیٹھی ہے لیکن شکیلہ اسی طرح آنکھیں بند کئے پڑی رہتی ہے)

شکیلہ: کب گیا ہے؟

عارف: بس تمہارے آنے سے پانچ منٹ قبل۔ (سگریٹ اس کے قریب لے جاتے ہوئے) سگریٹ ـــ

(شکیلہ نفط نفی میں سر ہلا دیتی ہے)

شکیلہ: جلدی آجائے گا نا؟

عارف: شکیلہ تمہیں ہوا کیا ہے۔ ہیں؟ ـــ (شکیلہ چپ رہتی ہے) بولتی نہیں، آتے ہی تم نے اپنے آپ کو صوفے میں گرا دیا تھا ـــ کیا

بات ہے۔

شکیلہ: (مسکراتی ہے، آنکھیں کھول لیتی ہے) کچھ نہیں — بس تھک گئی ہوں، تانگہ ملا نہیں پیدل ہی چلی آئی،

عارف: (مسکرا کر) اوں ہوں — (اس کی جانب غور سے دیکھتے ہوئے) یہ تو تھکن نہیں، تمہارا چہرہ بتاتا ہے کہ تھکن کے علاوہ بھی کچھ ہے
(جوتے کی طرف دیکھتے ہوئے) تمہارے جوتے سے معلوم ہوتا ہے تم پیدل بھی نہیں آئی،

شکیلہ: اُف۔ میرا جوتا کیا بتاتا؟ — میں کچے راستوں سے تھوڑے ہی آئی ہوں جو گرد سے اٹا ہوتا۔

عارف: (معنی خیز نگاہوں سے دیکھتے ہوئے) دیکھو شکیلہ تمہیں معلوم ہے تم آج تک نہیں بنا سکی اگر اب کوشش کرو گی تو منہ کی کھاؤ گی۔

شکیلہ: سچ عارف کوئی بات نہیں — واقعی کوئی بات نہیں۔ (شکیلہ پھر اپنا سر صوفے پر رکھ دیتی ہے)

عارف: میں مان ہی نہیں سکتا۔ ضرور کوئی بات ہے اور یہ بھی ہے کہ تم پریشان ہو اور اپنی پریشانی کو چھپانا بھی چاہتی ہو۔
(خاموش ہو جاتا ہے اور اس دوران میں شکیلہ کی طرف دیکھتا ہے گویا اس کے جواب کا منتظر ہو)
چپ کیوں ہو، آنکھیں کھولو اور (معنی خیز انداز میں) میری طرف دیکھو تو،

شکیلہ: (فوراً۔ آنکھیں کھول کر اس کی طرف دیکھتی ہے) کیا ہے؟

عارف: (مسکرا کر) دیکھیو تم نے جس انداز سے "یہ کیا ہے" کہا ہے وہ بھی تمہاری ذہنی پریشانی کی چغلی کھاتا ہے۔ شکیلہ تم مجھ سے نہیں چھپا سکو گی
معلوم تو میں کر ہی لوں گا۔ خواہ مخواہ مفت میں زحمت اُٹھاؤ گی کیا فائدہ۔

شکیلہ: بھئی واقعی کچھ نہیں۔ پانی لاؤ؟

عارف: ہاں —
(عارف بائیں جانب کے دروازے سے اندر جاتا ہے، اور شکیلہ اپنی کہنیاں دونوں رانوں پر رکھ کر ہاتھوں میں اپنا
منہ چھپا لیتی ہے۔ تھوڑے وقفہ کے بعد عارف خود ہی پانی کا گلاس لے کر اسی دروازے سے واپس آتا ہے)

عارف: لو۔

شکیلہ: (سر اُٹھاتے ہوئے) اوہ۔ تم خود ہی لے آئے۔ طاہر کا ملازم کہاں ہے؟

عارف: وہ بھی اس کے ابا اور اماں کے ہمراہ راولپنڈی گیا ہے، گھر میں تو کوئی بھی نہیں ہے،
(پانی پیتی ہے اور گلاس تپائی پر رکھ دیتی ہے۔ گلاس رکھنے کے بعد عارف سے آنکھیں ملا کر ہاتھ پھیلا دیتی ہے اور
عارف سگریٹ پیش کرتا ہے اور ماچس سے اس کا سگریٹ سلگاتا بھی ہے۔)

عارف: (جب شکیلہ سگریٹ کے دو ایک کش لگا چکتی ہے) اچھا اب بتاؤ کیا بات تھی؟

شکیلہ: (مسکرا کر) اوہو، تم تو پنجے جھاڑ کر پیچھے پڑ گئے ہو — یہ طاہر کب آئے گا؟

عارف: پہلے میری بات کا جواب دو، پھر طاہر کا۔ ابھی آ جائے گا۔ تم جبراً مسکرانے کی کوشش نہ کرو، اگر ہنسی نہیں آتی تو کوشش ہی کیوں کرتی
ہو، خواہ مخواہ اپنی پریشانی کا اظہار ہوتا ہے۔

شکیلہ: دیکھو عارف ستاؤ نہیں۔ سچ کہتی ہوں میرا جی آج اچھا نہیں۔

عارف : مذاق نہیں (اس کے قریب ہو جاتا ہے) تمہاری یہ کیفیت دیکھ کر مجھے خود پریشانی ہو رہی ہے، مجھے نہیں یاد تم سے کبھی ملاقات ہوئی ہو اور تم مسکراتی نظر نہ آئی ہو، بلکہ تم تو آتے ہی ہنگامہ برپا کر دیتی تھیں (ایک چپت میرے، ایک طاہر کے ——— اور قہقہے اور یہ اور وہ ——— عجیب خوش فکری کی فضا قائم ہوتی تھی، لیکن آج تو تم گویا شکیلہ ہو ہی نہیں۔

شکیلہ : (ذرا جھلا کر) بابا کہہ تو رہی ہوں میری طبیعت اچھی نہیں، تھک گئی ہوں۔ ویسے اگر چپت کھانے کو جی چاہتا ہے۔ تو یہ شوق پورا کئے دیتی ہوں۔!

عارف : (سینے پر ہاتھ رکھ کر گردن جھکا دیتا ہے) زہے نصیب گال حاضر ہے۔ رسید کیجئے۔

(شکیلہ پر اس حرکت سے کوئی اثر نہیں ہوتا اور وہ جوں کی توں بیٹھی رہتی ہے)

عارف : دیکھا۔ اس کا بھی تم پر کوئی اثر نہیں ہوا۔ جبھی تو میں کہتا ہوں کہ تم فقط تھکن سے نڈھال نہیں ہو۔

شکیلہ : معلوم ہوتا ہے کہ آج تم تہیہ کئے بیٹھے ہو کہ آج مجھ سے غلط سلط کچھ نہ کچھ منوا کے رہو گے۔ بتاؤ کیا چاہتے ہو۔ جو کہو گے وہی کہے دیتی ہوں۔

عارف : اچھا نہ بتاؤ۔ اب ہم پوچھیں گے بھی نہیں۔ نہ سہی۔ لعنت بھیجو اس قصے ہی پر،

(ذرا سرک کر تکیہ لگا لیتا ہے اور اپنا سر صوفے کی پشت پر رکھ دیتا ہے۔ کچھ دیر دونوں خاموش رہتے ہیں)

شکیلہ : (خاموشی کے بعد) بس بگڑ گئے۔

عارف : (اسی طرح پڑے ہوئے) نہیں تو۔

شکیلہ : پھر چپ کیوں ہو گئے ہو۔ (اس کی طرف دیکھتی ہے، ذرا سی دیر دیکھنے کے بعد ہنس دیتی ہے) بتا دوں گی بابا۔ ذرا دم لے لوں۔ اتنی دیر تم طاہر کا کھوج لگاؤ۔ وہ گیا کہاں تک ہے اور کب آئے گا؟

عارف : وہ کہہ رہا تھا تم آ رہی ہو، چائے کے ساتھ کچھ پینے کے لئے لے آؤں۔ بس یہی کہہ کے باہر گیا ہے،

شکیلہ : (طنزاً ہنستی ہے) چہ خوب، میرے لئے یہ التزام۔ کیا کہنے،

عارف : اچھا خیر اسے بناؤ، ابھی آ جائے گا، (قریب ہو کر بیٹھ جاتا ہے) تم یہ بتاؤ تمہارے شوہر نامدار کا کیا حال ہے؟

شکیلہ : ٹھیک ہے۔

عارف : سنا ہے اب شام کے وقت اکٹھے چہل قدمی ہوتی ہے اور میں نے یہ بھی سنا ہے کہ ———

شکیلہ : (بات کاٹ کر) دیکھو عارف میری خاطر تم بھی آج اپنا موڈ بدل لو۔ چھیڑ خانی نہ کرو، آج بالکل موڈ نہیں۔

عارف : بہت خوب منظور۔ لو ہم چپ ہیں۔ (ٹانگیں پھیلا دیتا ہے اور کچھ لمحوں کے لئے خاموش ہو جاتا ہے) سچ پوچھو شکیلہ میں خود بھی اداس ہوں۔ تمہیں پریشان دیکھا تو محض اس لئے ایسی باتیں کرنے لگا کہ تمہارا دھیان بٹے گا اور تم اپنی پریشانی کو فراموش کر سکو گی۔ (شکیلہ جواب نہیں دیتی) آج تمہیں ہو کیا ——— کس طرح کھوئی کھوئی سی ہو۔ ہوں ؟ (شکیلہ کی جانب دیکھتا ہے وہ بدستور چھت کی طرف دیکھے جاتی ہے) میں نے تمہیں کئی بار پہلے بھی کہا ہے باتیں کرنے سے دل کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے ——— کچھ ادھر ادھر کی ہانکو گی، ہنسو گی، ہنساؤ گی، تمہاری پریشانی کم ہو گی۔ اور آسودگی پاؤ گی ——— (وقفے کے بعد) میں ٹھیک نہیں کہہ رہا؟

شکیلہ :۔ (آہ بھر کر) کیا آسودگی ہے جی، اداس ہوں ـــ اب کیا ملے گی آسودگی۔

عارف :۔ شکیلہ مذاق نہیں، بتاؤ تمہیں کیا ہوا ہے۔ آج تم اتنی تلخ باتیں کیوں کر رہی ہو۔ طاہر سے کچھ تلخ کلامی ہو گئی تھی ؟

شکیلہ :۔ اس بیچارے سے کیا ہو گی۔ اور ہو گی بھی تو کیا،

عارف :۔ میرا مطلب ہے، شاید کہیں آنے سے روک دیا ہو یا کوئی اور پابندی لگا دی ہو۔

شکیلہ :۔ (صوفے پر پڑے پڑے سر ہلا دیتی ہے) پابندی کا کیا سوال ہے۔ اس کے دوست اپنے ہیں، میرے اپنے، جب میں اسے نہیں روکتی تو وہ کیوں روکے گا۔ (لہجہ بدل کر۔ اور سر اٹھا کر) لیکن اس طاہر نے کیا کیا، میں نے اسے فون پر کہہ دیا تھا میں آ رہی ہوں پھر بھی غائب ہو گیا ہے۔

عارف :۔ دیکھو شکیلہ بار بار طاہر کا ذکر مجھے چڑا رہا ہے، گویا میرا یہاں موجود ہونا کسی مصرف کا ہے ہی نہیں

شکیلہ :۔ اوہو، سیدھی بات کو الٹی مت سمجھو ـــ اصل میں آج مجھے اس سے کچھ باتیں کرنی ہیں جبھی بار بار پوچھتی ہوں،

عارف :۔ یہ باتیں صرف ـــ اسی سے ہو سکتی ہیں؟

شکیلہ :۔ ہاں۔

عارف :۔ ہم بیگانے ہیں۔ ہم رازدار نہیں بن سکتے ؟

شکیلہ :۔ ہائے پھر وہی الٹی بات۔ خدا کے لئے عارف۔ میں تمہیں کیسے سمجھاؤں، ـــ میں ـــ

عارف :۔ ہاں ٹھیک ہے ایسی بھی کیا خاص بات ہے جو فقط اس سے ہو سکتی ہے، آج تک تو ہم سے کوئی راز چھپا یا نہیں، یہ کوئی خاص ہی ہو گا۔

شکیلہ :۔ میں نے کب کہا، تمہیں نہیں بتاؤں گی، آج تک کوئی بات تم سے چھپائی بھی ہے۔

عارف :۔ چلو گھڑی دو گھڑی ہمیں ہی طاہر سمجھ لو۔

شکیلہ :۔ اچھا ایک بات بتاؤ، ان دنوں طاہر کو ہوا کیا ہے؟

عارف :۔ کیا مطلب ؟

شکیلہ :۔ بس ایسا لگتا ہے جس طرح میری جانب سے کچھ کھنچا کھنچا سا ہو،

عارف :۔ میرا خیال ہے، ان دنوں وہ ـــ کچھ مصروف ہے۔

شکیلہ :۔ مصروف؟ ـــ کوئی خاص مصروفیت پیدا ہو گئی ہے۔

عارف :۔ ایں ـــ کچھ ـــ خاص ہی ہے۔

شکیلہ :۔ وہ کیا ؟

عارف :۔ خیر یہ تو وہ خود ہی بتا سکے گا، لیکن وہ مصروف ہے ضرور۔

شکیلہ :۔ عارف،

عارف :۔ بھئی ابھی آ جائے گا تمہیں خود ہی بتا دے گا، میں ـــ (معنی خیز نظروں سے دیکھ کر رک جاتا ہے)

شکیلہ :۔ کاروباری مصروفیت ہے یا ذاتی۔

عارف:۔ کاروباری ہی ہوگی اور ——— ذاتی بھی ہو سکتی ہے۔

شکیلہ:۔ ہو سکتی کیا مطلب ہے، ہے یا نہیں، صاف کیوں نہیں بتاتے، اور اگر نہیں بتانا چاہتے تو معنی خیز انداز میں ان باتوں کا ذکر کیوں کرتے ہو، عارف ——— تم ——— (رک جاتی ہے)

عارف:۔ کہو کہو رک کیوں گئی؟

شکیلہ:۔ (خاموش رہنے کے بعد) تم آج مجھے بیحد ستا رہے ہو آج تمہارا مقابلہ نہیں کر سکتی!

عارف:۔ تم نے پھر وہی بات چھیڑ دی۔

(شکیلہ کوئی جواب نہیں دیتی، سگریٹ کا کش لیتی ہے اور اس کی نگاہیں اوپر جاتے ہوئے دھوئیں کا تعاقب کرتی ہیں پھر کش لیتی ہے اور دھوئیں کی جانب دیکھتی ہے)

شکیلہ:۔ عارف (عارف قریب ہو جاتا ہے، شکیلہ پھر چپ ہو جاتی ہے)

عارف:۔ کہو کیا کہنے کا ارادہ تھا۔

شکیلہ:۔ عجیب بات ہے، عمر مجھے کچھ زیادہ ہی پیار کرنے لگا ہے، لیکن جس قدر وہ مجھے پیار کرتا ہے، مجھے اسی قدر اس سے وحشت بھی ہوتی ہے ——— میری جگہ کوئی عورت بھی ہو وہ اس سے بھی اسی طرح وحشیانہ طور پر پیار کرے گا۔ مجھے یہی محسوس ہوتا ہے وہ مجھ سے پیار نہیں کر رہا ——— مجھ سے نہیں ——— اور جب وہ میری ذرا سی تلخ کلامی پر رُوٹھ کر بہانے کرتا ہے تو مجھے اس پر رحم بھی آتا ہے ——— عجیب ہے، بالکل عجیب ہے ——— (پھر سگریٹ کا کش لیتی ہے اور مسکراتی ہے) بیچارہ ——— لیکن میں ———

عارف:۔ (بات ٹوک کر) میں اکثر سوچتا ہوں شکیلہ آخر کیا جان کے تمہارے ڈیڈی نے عمر سے تمہیں بیاہ دیا تھا، تمہیں جس ماحول میں رہنے کا موقعہ ملا، جہاں تک پلی بڑھی ہو، عمر کا اس سے دُور کا بھی واسطہ نہیں۔ تمہاری طبیعتوں میں بُعد ہے، رہن سہن مختلف ہے۔ تمہارا مزاج الگ ہے، اس کا الگ، پھر بھی، ———

شکیلہ:۔ بس ——— ڈیڈی نے کچھ بھی تو نہ دیکھا، اپنی رشتہ داری پر مجھے بھینٹ چڑھا دیا۔

عارف:۔ ایسا بھی رشتہ داری کا پاس کیا،

شکیلہ:۔ (شانے اُوپر اُٹھاتے ہوئے) بس (خاموشی) پھر کتنا عجیب ہے، مجھے کہتا ہے کہ میں اس کے افسروں کی بیگمات سے میل جول بڑھاؤں۔ اور جب وہ خاص طور سے اچھے اچھے کپڑے خریدنے پر مجبور کرتا ہے تو وہ اپنی اس خواہش کو چھپا نہیں سکتا ——— وہ چاہتا ہے کہ میری رسائی بیگمات کی معرفت اس کے افسروں تک ہو جائے اور اس کے لئے ترقی کا راستہ کھلا رہے ——— (ہنستی ہے)

عارف:۔ (شرارت سے) لیکن اس میں کیا عیب ہے؟

شکیلہ:۔ عیب! ——— (عارف کی طرف دیکھتے ہوئے) ہاں کوئی عیب نہیں، بس میرے کٹے ہوئے بال، میری لپ سٹک، انگریزی میں گفتگو سے یہ لوگ بہت کچھ فرض کر لیتے ہیں اور مجھ سے ہر طرح کھیلنا روا جانتے ہیں۔

عارف:۔ بالکل یہی بات — تمہیں بس وہ لوگ —

شکیلہ:۔ لیکن مجھے اس کی پرواہ نہیں۔ قطعاً نہیں — میں اپنا انداز کیوں بدلوں۔ مجھے تو اُن لوگوں پر سچ ہنسی آتی ہے کہ مجھے کیا سمجھتے ہیں —

عارف:۔ یہ بڑی بات ہے۔ بڑی ہمت کی بات ہے۔

شکیلہ:۔ ہاں ہے تو — لیکن یہ دیکھو مجھے اس کی قیمت کیا ادا کرنی پڑی ہے، میری کس قدر رسوائی ہوئی ہے۔ میرے متعلق لوگوں نے کیا کچھ سوچا ہے اور کیا کچھ کہا ہے — اور کتنوں کو یقین ہے کہ میں — خیر،

عارف:۔ لیکن شکیلہ — (رک کر) کیا پتہ کچھ لوگ — جنہیں تم عزیز —

شکیلہ:۔ کیا مطلب؟

عارف:۔ کچھ نہیں۔

شکیلہ:۔ آخر —

عارف:۔ رہنے دو، تمہارا موڈ پہلے ہی بگڑا ہوا ہے اور —

شکیلہ:۔ نہیں نہیں تم کہو،

عارف:۔ سچی بات یہ ہے میں مناسب نہیں سمجھتا کہ طاہر کی عدم موجودگی میں کچھ کہوں — آخر تم جانتی ہو —

شکیلہ:۔ یہ غلط بات ہے عارف، تم اس کی چغلی تھوڑی ہی کھاؤ گے۔

عارف:۔ پھر بھی پہلو نکل ہی آتا ہے نا۔

شکیلہ:۔ خیر میں اُسے بتا دوں گی، اور تمہارے (شکیلہ کے چہرے پر پریشانی کے آثار بڑھ جاتے ہیں) سامنے بتاؤں گی —

عارف:۔ نہیں شکیلہ مجبور نہ کرو،

شکیلہ:۔ تم میرے بھی دوست ہو، اگرچہ طاہر تمہیں زیادہ عزیز ہے تاہم کچھ میرا بھی تو حق ہے۔

عارف:۔ (آنکھیں ملاتے ہوئے) یہ حق کی بات نہ کہو، کس کا حق کس پر زیادہ ہے (آہ بھر کر) یہ رہنے دو، یقین مانو شکیلہ میرا جی چاہتا ہے کہ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں واضح الفاظ میں کہدوں لیکن یہی خیال آتا ہے کہ تم — تم سے کوئی بات چھپی نہ رہے — لیکن پھر یہ خیال آتا ہے کہ اگر بتلا دیا اور اس کا بھنک طاہر کو مل گیا، تو میں اسے کیا منہ دکھاؤں گا — ایک طرف تم ہو، اور دوسری طرف طاہر — میرے لئے فیصلہ کرنا مشکل ہے۔

شکیلہ:۔ تمہیں معلوم ہے طاہر پر میری آئندہ زندگی کا انحصار ہے۔ میں اس کے بھروسے — جانے کیا کچھ نہ کر دوں گی — جہاں معاملہ میرا اور اس کا ہو، تمہیں صاف گوئی سے کام لینا چاہیے۔ بتاؤ کیا کہتے گے تھے (وقفہ) بتاؤ — دیکھو میں التجا کرتی ہوں۔

عارف:۔ لیکن شکیلہ — (چپ ہو جاتا ہے)

شکیلہ:۔ (عارف کو ٹھوڑی سے پکڑتے ہوئے) میری طرف دیکھو — (اس کا منہ اپنی طرف موڑ لیتی ہے) بتاؤ — (التجا کرتے ہوئے) بتا دو۔

عارف:۔ میں تمہیں کیسے سمجھاؤں — میں — (پھر نیچے دیکھنے لگتا ہے)

شکیلہ:۔ دیکھو آج مجھ میں برداشت کی ہمت بالکل نہیں۔ بولو۔

عارف:۔ (محبت بھری نگاہوں سے شکیلہ کی طرف دیکھتے ہوئے) مجھے اس طرح مجبور نہ کرو شکیلہ (آہ بھرتا ہے)

شکیلہ:۔ عارف!

عارف:۔ جب میں معاملات پر غور کرتا ہوں کہ ایک طرف تم ہو، دوسری طرف طاہر تو مجھے بڑا دکھ ہوتا ہے۔ تم پر رحم بھی آتا ہے۔ میں سوچتا ہوں۔ تمہارے منہ کی بات نہیں، سچ کہتا ہوں: مجھے محسوس ہوتا ہے کہ تمہارے معاملے میں قدرت بڑی ستم ظریف رہی ہے۔ تم کہو نہ کہو، قدرت نے ایک بار غلط شخص منتخب کیا —— اور اب —— (رک جاتا ہے لیکن شکیلہ کی جانب دیکھتا رہتا ہے)

شکیلہ:۔ اب کیا؟

عارف:۔ (شکیلہ کی جانب مسلسل دیکھتے ہوئے) اور اب —— (وقفہ کے بعد) اب اگر اسی غلطی کا اعادہ ہوا تو؟

شکیلہ:۔ کیا مطلب؟ (پریشان ہو جاتی ہے کبھی عارف سے نظریں ملا لیتی ہے اور کبھی دوسری طرف دیکھنے لگتی ہے)

(عارف جواب نہیں دیتا لیکن شکیلہ کی جانب دیکھے جاتا ہے۔ شکیلہ دوبارہ عارف سے نظریں ملاتی ہے)

شکیلہ:۔ کیا مطلب ہے تمہارا؟

عارف:۔ مطلب؟ —— لیکن تمہارے چہرے کی رنگت کیوں بدل گئی۔ اسی لئے میں کہتا ہوں کہ تم ——

شکیلہ:۔ (بہ جبر مسکرا کر) نہیں نہیں یہ بات نہیں، تم کہو۔ میں ذرا تھک گئی ہوں اس لئے —— تم صاف صاف کہو جو تمہارے دل میں ہے۔

عارف:۔ میں یہی کہہ رہا تھا کہ پہلے قدرت نے تمہارے لئے غلط شخص منتخب کیا اور اب وہی غلطی خود تم سے سرزد ہو رہی ہے۔

شکیلہ:۔ عارف!

عارف:۔ بالکل شکیلہ تم نے فریب کھایا ہے۔ کاش تم ذرا احتیاط اور سوجھ بوجھ سے کام لیتیں!

شکیلہ:۔ کھل کے بات کیوں نہیں کرتے، کیا کیا ہے طاہر نے؟

عارف:۔ تم کہو گی آج کیسی باتیں کر رہا ہے، واقعی پہلے میں نے کبھی ایسی باتیں نہیں کی تھیں —— لیکن آج شکیلہ میں سمجھتا ہوں کہ مجھے سب کچھ کہہ دینا چاہیئے۔ تم نے سراسر غلط شخص منتخب کیا ہے۔ کوئی اور ہوتا تو تمہیں اس طرح منجدھار میں نہ چھوڑ دیتا۔

شکیلہ:۔ عارف! (صوفے کی پشت پر سر رکھ دیتی ہے اور خاموش ہو جاتی ہے)

عارف:۔ بس اسی بات سے میں ڈرتا تھا، مجھے پتہ تھا کہ تم کو اس سے کتنا صدمہ ہو گا لیکن تم اصرار کر رہی تھیں، ایک لحاظ سے اچھا ہی ہوا تمہیں جتنی جلدی اس کا علم ہو جاتا اچھا تھا۔ (اٹھ کر سگریٹ سلگاتا ہے) طاہر میرا دوست ہے، میں نے اس کی چغلی کھائی ہے لیکن شکیلہ یہ بات تم پر اگر بعد میں کھلتی تو تمہیں کتنا صدمہ ہوتا۔ تمہیں بہت دکھ ہوتا۔

(وقفہ اور اسی دوران میں سگریٹ کا کش لگاتا ہے شکیلہ کی آنکھیں بند ہیں۔ اور شکیلہ کی طرف دیکھتا ہے۔ زیر لب مسکراتا بھی ہے)

میں اب بھی کہتا ہوں —— کہ اگر —— تم نے ذرا بھی سوجھ بوجھ سے کام لیا ہوتا تو تمہیں —— یقیناً طاہر سے —— بہتر شخص —— (جلدی سے) مل سکتا تھا جو تمہارے لئے صحیح معنوں میں ساتھی اور دوست کا کام دیتا —— (شکیلہ کا ردِ عمل معلوم کرنے کے لئے خاموش ہو جاتا ہے)

شکیلہ:۔ (اسی انداز میں) عارف تم نے میرا دماغ ہلا دیا ہے —— مجھے کچھ نہیں سوجھ رہا۔ مجھے معلوم نہیں تم کیا چاہتے ہو ——

عارف:- یہی کہنا چاہتا ہوں کہ کاش تمہیں معلوم ہوتا —— (شکیلہ کے بالکل قریب بیٹھ جاتا ہے۔ اتنا قریب کہ دونوں ساتھ ساتھ بیٹھے معلوم ہوتے ہیں) (شکیلہ، اس کا ہاتھ پکڑ لیتا ہے) میں نے آج تک اپنے آپ پر جبر کیا ہے۔ اپنے ہونٹ بند رکھے۔ آج تک میں نے تم پر اپنے جذبات ظاہر نہیں ہونے دئے۔ یہ آگ ہم نے بڑی کوشش سے دبائی ہے۔ لیکن تم سے جس طرح کھیلا جا رہا ہے، یہ مجھ سے نہیں دیکھا جاتا —— (شکیلہ اپنا ہاتھ کھینچ لینے کی کوشش کرتی ہے۔ لیکن عارف اسے پکڑے رکھتا ہے۔ عارف زیرِ لب مسکراتا ہے۔ شکیلہ کی آنکھیں بند ہیں) میں نے تمہیں کبھی جتلانے کی کوشش نہیں کی۔

مجھے جرأت ہی نہیں ہوئی۔ لیکن آج تمہاری کیفیت نے مجھے زبان کھولنے پر مجبور کر دیا ہے، ایسی باتیں کہنے پر مجبور کر دیا جو میں کبھی نہ کہہ سکتا، میری طرف دیکھو —— آنکھیں کھولو ——

شکیلہ:- عارف، (سر اٹھاتی ہے اور آنکھیں کھول دیتی ہے) میں نے تمہیں کہا ہے آج مجھے پریشان نہ کرو، مذاق رہنے دو۔ ایسی ایکٹنگ آج نہ کرو۔ میں بالکل شکستہ ہوں۔

عارف:- (آہ بھر کر) بس یہی تو میری بدقسمتی ہے شکیلہ، تم اسے ایکٹنگ سمجھ رہی ہو، اور تمہیں کیا معلوم کہ جب میں نے ایسی ایکٹنگ کی ہے اپنے صحیح جذبات پر اس ایکٹنگ کا پردہ ڈالا ہے۔ میری باتوں کو تم ہنسی کھیل سمجھتی رہی ہو اور میں چاہتا بھی یہ تھا کہ تم اسے ہنسی کھیل سمجھو ان کی تہہ تک نہ پہنچ سکو لیکن آج نہیں۔ آج میری خواہش اس کے بالکل الٹ ہے۔

شکیلہ:- اوہو۔ اب ہٹاؤ بھی یہ بہروپ۔ بہت ہو لیا نا (ہاتھ چھڑا لیتی ہے)

عارف:- (محبت بھرے انداز میں) میں تمہیں کیسے سمجھاؤں شکیلہ۔ یہ بہروپ نہیں ہے۔ یہ میرا حقیقی روپ ہے،

شکیلہ:- کیا چاہتے ہو، کپڑے پھاڑ کے دیوانوں کی طرح بھاگ جاؤں یہاں سے۔ یہی چاہتے ہو؟

عارف:- (آہ بھر کر) میں کیا کہوں۔ دراصل مجھے اپنے پر ضبط نہیں رہا۔ میں کوشش کے باوجود اپنے جذبات پوشیدہ نہیں رکھ سکا۔ میں —— میں —— (چپ ہو جاتا ہے)

شکیلہ:- اوہ یہ ظاہر کر کیا تھا، کہاں رہ گیا ——

عارف:- (ذرا رک کے) اس وقت ظاہر کا ذکر مت کرو (مجھے دکھ ہوتا ہے) مجھے جب خیال آتا ہے کہ ظاہر نے —— (چپ ہو جاتا ہے)

شکیلہ:- تمہیں کیوں ہوتا ہے؟

عارف:- اس لئے کہ اس نے تمہیں —— دُکھ جانتا ہے، تمہیں —— دھوکا دیا ہے۔ شکیلہ وہ تم سے شادی نہیں کر رہا۔

شکیلہ:- عارف!

عارف:- تمہیں نہیں معلوم۔ وہ تم سے شادی نہیں کر رہا —— بالکل نہیں کر رہا۔ وہ بزدل ہے، بزدل۔ وہ نہیں چاہتا کہ تم ——

شکیلہ:- اُف۔ (سر پکڑ لیتی ہے) یہ تم نے ایک اور شگوفہ چھوڑا ہے —— تم نے آج مجھے کس قدر ستایا ہے، میں واقعی دیوانہ ہو جاؤں گی (دونوں ہاتھوں سے اپنا چہرہ چھپا لیتی ہے)

عارف:- میں جھوٹ نہیں کہتا شکیلہ، یقین کرو، اس غلط فہمی کی شکار نہ ہو۔ میں نے تمہیں بروقت آگاہ کر دیا ہے۔ اس کا نتیجہ بہت برا ہوگا،

شکیلہ:- تم ہوش میں نہیں ہو۔

عارف: بالکل ہوش میں ہوں ـــ یہ باتیں سچی ہیں۔ سو فیصدی سچی ہیں۔ اور اگر نہ مانوگی تو خمیازہ بھگتوگی۔

شکیلہ: طاہر کی عدم موجودگی میں تمہیں باتیں ـــ

عارف: شاید اس کی موجودگی میں تم سے میں کبھی کچھ نہ کہہ سکتا۔

شکیلہ: چپ ہو جاؤ، میرا سر پھٹ رہا ہے۔

عارف: (رومال نکال کر اس کا ماتھا پونچھتا ہے) کاش تمہیں یقین آ جائے اور تم طاہر کے فریب سے بچ نکلو ـــ میں نے اپنے دوست کی چغلی کھائی ہے لیکن فقط تمہیں اس گڑھے سے بچانے کے لئے جس میں تم گرنے والی تھیں ـــ شکیلہ وہ کسی اور سے شادی کر رہا ہے۔ سب طے ہو چکا ہے اس کا کبھی ارادہ نہ تھا کہ تم سے شادی کرے ـــ کبھی نہ تھا۔ لیٹ جاؤ۔ تمہارا جسم پسینے سے شرابور ہو گیا ہے۔ (اپنے زانو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) یہاں سر رکھ دو، میں دبا دیتا ہوں ـــ یہاں سر رکھ دو۔

شکیلہ: (سر اٹھاتے ہوئے۔ اور جیسے ہی وہ سر اٹھاتی ہے عارف اس کا ہاتھ پکڑ کر دبانے لگتا ہے) کیا ڈراما کھیل رہے ہو، تم مجھے پاگل بنا دوگے ـــ

(طاہر دائیں جانب کے دروازے سے داخل ہو کر قہقہہ لگاتا ہے اور دروازے میں اندر آ کر رک جاتا ہے)

طاہر: ڈراما ـــ (قہقہہ لگاتا ہے) واہ وا ـــ واقعی کیا اچھا ڈراما کھیلا جا رہا ہے۔ اور ڈراما بھی وہ جس کے ولن کا کردار مجھے سونپا گیا ہے۔ (قہقہہ لگاتا ہے) بہت خوب۔ اس کا اسٹیج بھی میرے ہاں قائم کیا گیا ہے۔

شکیلہ: طاہر تم کہاں غائب ہو گئے تھے۔ (کھڑی ہو جاتی ہے)

طاہر: غائب ـــ (ہنس کر) ڈرامے کا جو منظر اب تک پیش ہوا ہے اس میں میرا کیا کام؟ میں تو اپنے صحیح مقام پر وارد ہوا ہوں ـــ اور اگر میں شروع ہی سے موجود ہوتا تو یہ کھیل کیونکر چلتا (عارف کو دیکھ کر۔ عارف کی نگاہیں نیچی ہو جاتی ہیں۔ اور وہ زیرِ لب مسکراتا ہے)

طاہر: (عارف کی طرف ہاتھ سے اشارہ کرتے ہوئے) اور کھیل کے ہیرو اپنے جذبات کے آزادانہ اظہار کا موقعہ کیونکر ملتا۔

(عارف زیرِ لب مسکراتا ہے)

شکیلہ: طاہر!

طاہر: اور ہیروئن کو بھی معلوم ہو گیا کہ اُسے فریب کون دے رہا ہے۔ اور اس کے لئے موزوں دوست اور زندگی کا ساتھی کون ہے۔ طاہر یا عارف۔

شکیلہ: عارف کے متعلق تم ایسی بات کہہ رہے ہو۔ اس کے ہنسی مذاق کو تم سچ سمجھ رہے ہو۔

طاہر: (ہنس کر) ہنسی مذاق۔

شکیلہ: اس نے ایسی باتیں پہلے کبھی نہیں کیں؟ ـ تمہاری موجودگی میں کبھی اس نے اس طرح مذاق نہیں کیا؟

طاہر: ہاں میری موجودگی میں ضرور کی تھیں۔ لیکن تنہائی میں یہ پہلا موقعہ تھا اور تنہائی میں کبھی ایسا مذاق نہیں ہوتا، ہنسی ہنسی میں دل کی بات کا موقعہ تنہائی ہی میں تو ملتا ہے۔ تیر لگ گیا تو سچی بات ورنہ ہنسی مذاق اور کیا۔

شکیلہ: طاہر!

طاہر:۔ (ٹہلتے ہوئے) اور پھر کیا معلوم ہمیشہ سے اس ہنسی مذاق کے پردے میں راز کی باتوں کے اشارے ہوں،

شکیلہ:۔ (ذرا سختی سے) طاہر،

طاہر:۔ کیا معلوم جناب عارف، میرے دیرینہ او مخلص دوست اور آپ مجھ پر جان نچھاور کرنے والی شکیلہ میری آنکھوں میں دھول جھونکتے رہے ہوں۔

عارف:۔ کیسی باتیں کر رہے ہو طاہر،

طاہر:۔ اور حضور کو بھی سچی بات کڑوی لگی، چپکے رہو، تمہارا ملمع بھی آج اُتر گیا، مجھے معلوم نہ تھا کہ تمہارے سینے میں یہ آگ دبی ہے اور تم موقعے کی تلاش میں تھے۔

(شکیلہ سر کو دونوں ہاتھوں میں تھام زمین کی طرف دیکھنے لگتی ہے)

عارف:۔ لیکن طاہر۔

طاہر:۔ (اکڑ کر کھڑے ہو کر شکیلہ کی طرف دیکھتے ہوئے) میں تم سے بات نہیں کر رہا۔ (ہاتھ بڑھا کر اُنگلی سے شکیلہ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) میں اس سے بات کر رہا ہوں۔ اس سے جس نے میری زندگی میں اودھم مچا دیا تھا۔ اس سے۔

شکیلہ:۔ (اُوپر منہ اُٹھاتے ہوئے) یہ سب کیا ہو رہا ہے؟ تمہیں کیا ہو گیا ہے طاہر۔

طاہر:۔ مجھ سے پوچھتی ہو مجھے کیا ہو گیا ہے۔ یہ سوال اپنے آپ سے کرو، اپنے گریبان میں جھانک کے دیکھو شاید اس کا جواب مل جائے (منہ موڑ کر دیوار کی طرف دیکھ کر ذرا ٹہلتا ہے) یہ تو مجھے معلوم ہی تھا کہ تم عمر کی نہیں بن سکیں جس نے تمہاری عیاشی طبع کے لئے گھر بار لٹا دیا۔ تمہاری خاطر بدنامی مول لی، ایک ایک کی تضحیک کا نشانہ بنا۔ تم اس کی نہیں بن سکیں تو میری کہاں بنتیں۔ اچھا ہوا میں نے تم دونوں کی باتیں اپنے کانوں سے سن لیں،

عارف:۔ سنبھل کے بات کرو طاہر، مجھے معلوم نہ تھا تم نے یہ ٹھان رکھی ہے۔

طاہر:۔ تم خاموش رہو، تم سے میں بعد میں بات کروں گا۔ ابھی مجھے اس سے نمٹنا ہے، مجھے اس سے کچھ کہنا ہے اس سے،

شکیلہ:۔ یہ ڈراما کیوں کھیل رہے ہو، اس کی ضرورت ہی کیا تھی۔ تم صاف کہہ سکتے تھے کہ میں تم سے شادی نہیں کروں گا، مجھ میں اتنی جرأت نہیں کہ ———

طاہر:۔ میں بزدل نہیں ہوں۔ مجھے یہ طعنہ مت دو،

شکیلہ:۔ (طنزاً مسکرا کر) اوہ ہاں۔ تم تو بزدل نہیں ہو، تم تو بڑے باہمت ہو، بڑے دلیر ہو،

طاہر:۔ بالکل ہوں۔ میں جو کچھ بھی کروں گا پوری دلیری سے کروں گا۔ کسی کا سہارا نہیں لوں گا،

شکیلہ:۔ (طنزاً) یہی تو میں کہہ رہی ہوں۔ جو کچھ تم نے کیا ہے واقعی بڑی دلیری سے کیا ہے۔ مجھے فریب دینا دلیری کا ہی تو تھا،

طاہر:۔ فریب! ——— (ہنس کر) اوہ ہو۔ اُلٹا الزام میرے سر دھرنے لگی ہو۔ میں نے کیا فریب دیا تمہیں۔

شکیلہ:۔ لیکن اس میں تمہارا قصور بھی نہیں۔ تم مجبور تھے ——— (عارف کی طرف دیکھتے ہوئے) عارف، میں تم سے کہتی تھی (آواز بھرا جاتی ہے) مجھے پریشان نہ کرو، مجھے تماشا نہ بناؤ، لیکن تم باز نہ آئے۔

عارف :- میں نے تمہیں تماشا نہیں بنایا۔ نہیں بنایا! شکیلہ ——

شکیلہ :- تم نے مُفت میں اپنے آپ کو اُلجھا لیا ہے۔

طاہر :- مفت میں —— (قہقہہ لگاتا ہے)

شکیلہ :- خُدا کے لئے ایسی ہنسی مت ہنسو۔ اس قدر مضحکہ نہ اُڑاؤ ۔

طاہر :- اوہ۔ عارف کا درد اتنا ہے۔ (پھر ہنستا ہے) بات اس حد تک بڑھ گئی ہے۔ جی ہاں کب سے یہ معاملہ چل رہا تھا ۔

عارف :- طاہر۔ کسی بات کی حد ہوتی ہے۔ اب تم حد سے بڑھ رہے ہو۔

طاہر :- گویا تم دونوں چاہتے ہو میں اپنے کانوں کو جھٹلا دوں، اپنی آنکھوں پر اعتبار نہ کروں —— میں نے جو دیکھا اور سنا ہے اُسے غلط جانوں —— میں اتنا بھولا نہیں۔ اب تو پُرانی باتیں اصل رنگ میں میرے سامنے آ رہی ہیں —— اب مجھے پتہ چلا ہے کہ اس ایکٹنگ میں فقط ایک پردہ تھا —— روپ چھل ——

شکیلہ :- یہ کھیل ختم ہو گیا طاہر —— ہم تینوں کو اس کی حقیقت معلوم ہو گئی، رہنے دو۔ (کھڑی ہو جاتی ہے اور لڑکھڑا سا جاتی ہے)

عارف :- شکیلہ تم بیٹھ جاؤ —— (اسے کندھوں سے پکڑ لیتا ہے) تم کانپ رہی ہو، تمہارا رنگ زرد پڑ گیا ہے۔ بیٹھ جاؤ شکیلہ ——

(شکیلہ ہاتھ چھڑا کر ہٹ جاتی ہے)

شکیلہ :- نہیں عارف میں بالکل ٹھیک ہوں —— کچھ بھی تو نہیں ہوا۔ میں ٹھیک ہوں، مجھے چھوڑ دو۔ (عارف کی طرف دیکھتے ہوئے اور اپنے آپ کو سنبھالنے کی کوشش کرتے ہوئے) دیکھو، اب میں کانپ نہیں رہی۔

عارف :- نہیں شکیلہ تم بیٹھ جاؤ۔ (طاہر دیوار کی طرف منہ اور شکیلہ کی جانب پیٹھ کئے کھڑا ہے)

شکیلہ :- میری طرف دیکھو طاہر۔ ادھر دیکھو۔ (طاہر گھوم جاتا ہے اور شکیلہ کی طرف دیکھنے لگتا ہے) تم نے فیصلہ کر لیا۔ بہت مناسب کیا۔ (آواز بھرا جاتی ہے) تمہارا حق تھا، مجھے کوئی گلہ نہیں، میں تمہیں آج —— صرف یہ بتانے آئی تھی —— یہ بتانے آئی تھی —— تم نے مری میں مجھے جو خط لکھا تھا اور اس میں جو شرط عائد کی تھی۔ وہ شرط میں نے پوری کر دی ہے۔

طاہر :- شرط! کیسی شرط؟

شکیلہ :- (طنزاً مسکراتے ہوئے) تم نے مجھے لمبا سا خط لکھا تھا، خود تمہیں بھی یاد نہیں ہوگا تم اس میں کیا کچھ لکھ گئے تھے۔ اس خط پر تم نے دو بجے رات کا وقت دیا تھا، تم نے لکھا تھا تم اسی وقت پارٹی سے لوٹے تھے۔ بہت خوش تھے۔ تم نے لکھا تھا کہ جب تک تم وہ شرط پوری نہ کرو گی تو میں تم سے شادی نہیں کروں گا۔

طاہر :- شادی؟ —— (قہقہہ لگاتا ہے) تم سے؟ (قہقہہ لگاتا ہے)

عارف :- طاہر۔ انسان بنو۔

طاہر :- شکریہ، بو حکم حضور کا

عارف :- وہ شرط کیا تھی شکیلہ،

طاہر :- ہاں کیا شرط تھی، ہمیں بھی معلوم ہو، (شکیلہ چپ رہتی ہے) کہدو جھجک کس بات کی،

شکیلہ: (رک رک کر) تم نے کہا تھا عمر کی رضامندی سے اس سے علیحدگی حاصل کر لو ، اُسے قائل کر لو وہ تمہیں آزاد کر دے ——— (آواز بھرا جاتی ہے) مجبوری سے نہیں ، تو ——— تو ——— وہ شرط ——— (چپ ہو جاتی ہے)

عارف: شکیلہ ! (پریشانی کا اظہار چہرے سے نمایاں ہوتا ہے ۔ غصے سے طاہر کی طرف دیکھتا ہے)

شکیلہ: تمہاری شرط کے مطابق اب میں آزاد ہوں ——— ویسے ہی آزاد ہوں ، جیسے تم چاہتے تھے ۔ میں نے عمر سے رضامندی سے علیحدگی اختیار کر لی ہے ۔

عارف: یہ کیا کیا تم نے شکیلہ ——— یہ تم نے کیا کیا ———

شکیلہ: (طنزاً ہنس کر) میں نے طاہر کی عائد کردہ شرط پوری کر دی ، طاہر نے خود ہی تو کہا تھا ۔

طاہر: میں نے کوئی شرط وَرط عائد نہیں کی ——— مجھے تم اس طرح بلیک میل نہ کر سکو گی ۔

شکیلہ یہ رہا تمہارا خط (لفافہ پھینک کر بائیں دروازے کی جانب بڑھتی ہے) تمہارا ہی ہے نا ۔ اسے غور سے پڑھ لو ۔

عارف: شکیلہ ۔ ٹھہرو شکیلہ ۔

شکیلہ: (بھرائی ہوئی آواز سے) خُدا حافظ عارف ، ———

عارف: کہاں جا رہی ہو ۔ رُک جاؤ ——— (طاہر کی طرف دیکھ کر) ذلیل انسان !

طاہر: ماہ ۔

شکیلہ: نہیں عارف نہیں ——— (بائیں جانب کے دروازے سے باہر نکل جاتی ہے)

عارف: سنو ——— ٹھہرو ——— (دروازے کی طرف جاتے ہوئے ، ٹھہرو ۔ میں بھی تمہارے ساتھ چلوں گا ——— میں تمہارے ساتھ جاؤں گا شکیلہ ——— شکیلہ ———

(بائیں دروازے سے باہر نکل جاتا ہے)

طاہر: اوہو ، یہ غمخواری ——— (قہقہہ لگاتا ہے) سنو تو ایڈیٹر انچیف جنرل صاحب ! ——— (دروازے کی طرف دیکھتے ہوئے) گئے ——— رَچ ——— رَچ رَچ ——— بیچاری ——— (طویل قہقہہ لگاتے ہوئے ، صوفے پر گر پڑتا ہے اور اس کے ساتھ ہی پردہ بھی گرتا ہے)

میرزا ادیب ———

بارش

کردار! ———

اجمل ———

فرحت ———

حشمت ———

خالہ جان ———

اجمل کا سٹڈی روم۔ اوسط درجے کا کمرہ۔ فرش پر دری، سامنے والی دیوار پر کلاک۔ کلاک کے دائیں بائیں دو بڑی بڑی تصویریں۔ دوسری دونوں دیواروں پر بھی تصویریں سامنے میز جس پر کتابیں بکھری ہوئی۔ کچھ دور ہٹ کر ایک صوفہ سیٹ، تین کرسیاں، ایک تپائی اور ایک بک شیلف۔

آنے جانے کے لئے صرف ایک دروازہ جو بائیں دیوار میں کھلتا ہے۔ اور جس پر ایک رنگین پردہ لٹک رہا ہے۔

سامنے والی دیوار پر لگا ہوا کلاک دن کے دو بجے کا اعلان کر رہا ہے۔

جس وقت پردہ اٹھتا ہے ہم کمرے میں میز کے پاس اجمل کو کھڑے ہوئے دیکھتے ہیں۔ اجمل لمبے قد اور چھریرے بدن کا نوجوان ہے۔ بال بکھرے ہوئے آنکھوں پر عینک، پتلون، قمیص اور سویٹر میں ملبوس۔ عمر چھبیس ستائیس برس کے لگ بھگ، سگرٹ کے کش لے رہا ہے۔ اور نگاہیں ایک طرف میز پر جمی ہیں ابھی سگرٹ نصف کے قریب ختم ہوا ہے کہ اسے ایش ٹرے میں دبا کے نیا سگرٹ سلگانے لگتا ہے۔

فرحت آتی ہے۔ اجمل سے کچھ چھوٹی قمیص، شلوار اور دوپٹے میں ملبوس۔

اجمل کو اس کی آمد کی قطعاً کوئی خبر نہیں ہوتی۔ بدستور نگاہیں جھکائے سگرٹ کے کش لگا رہا ہے۔ فرحت آگے بڑھ کر غور سے اس کے چہرے کی طرف دیکھتی ہے اور اس کے قریب تر ہو جاتی ہے۔ اجمل کی نظر بہن پر پڑتی ہے سگرٹ کا ایک لمبا کش لیتا ہے اور پھر اسے ہونٹوں سے ہٹا کر ایش ٹرے کے اوپر رکھ دیتا ہے۔

اجمل :۔ کیا ہے فرحت!

فرحت :۔ میں نے کہا بھائی جان! (اس انداز سے دیکھتی ہے جیسے پوچھ رہی ہو بھائی جان! آپ نے یہ کیا حلیہ بنا رکھا ہے) قصہ کیا ہے؟

اجمل :۔ (اس کے استفسار کو نظر انداز کرتے ہوئے) ہوں۔

فرحت :۔ سب لوگ ادھر بیٹھے ہیں۔

اجمل:- تو —

فرحت:- آپ بھی اِدھر چل کر بیٹھیے ہمارے ساتھ۔ امی خالہ کے پاس۔

اجمل:- اچھا بیٹھ جاؤں گا۔

فرحت:- چلیے نا پھر۔

اجمل:- تم جاؤ۔

فرحت:- آپ یہیں کھڑے رہیں گے؟

اجمل:- پریشان نہ کرو فرحت! آخر یہاں ٹھہرنے میں کیا حرج ہے؟

فرحت:- (نگاہیں جھکا کر) بھائی جان! میں جانتی ہوں آپ کو بڑا صدمہ پہنچا ہے بھابی جان کا ہمیشہ کے لئے دنیا سے رخصت ہو جانا کوئی معمولی حادثہ نہیں۔ پر یہ صدمہ برداشت کرنا ہی پڑے گا۔ صبر کرنا ہی پڑے گا؟

اجمل:- ہوں (گویا یہ بات مجھے معلوم نہیں)

فرحت:- آپ کچھ زیادہ ہی محسوس کر رہے ہیں اس صدمے کو۔ کل سارا دن یہیں رہے ہیں۔ رات کھانا بھی یہیں منگوایا تھا اور اب دن کے دو بج گئے ہیں۔

اجمل:- ذرا تنہائی میں بیٹھنے کو جی چاہتا ہے اور کوئی بات نہیں!

فرحت:- مگر انسان کو ہر وقت ہی تنہائی نہیں چاہیے۔ بھلا کون آپ کی حالت سمجھ نہیں سکے گا۔ بال بکھرے ہیں۔ آنکھیں شب بیداری کی وجہ سے سرخ ہیں اور خدا جانے سگرٹ کی کتنی ڈبیاں پھونک ڈالی ہیں (ایش ٹرے کی طرف دیکھتی ہے)

اجمل:- تم جاؤ فرحت، میں ابھی اِدھر آ جاؤں گا!

فرحت:- خالہ ماں ہی مرنے والی کی، مگر ایسی حالت اُن کی نہیں۔

(اجمل سگرٹ اٹھا کر پینے لگتا ہے)

اجمل:- تو اب چاہتی کیا ہو؟

فرحت:- بھائی جان!

اجمل:- کہو۔

فرحت:- آپ کو بہت صدمہ پہنچا ہے۔ میں جانتی ہوں

اجمل:- جانتی ہو تو پھر پوچھتی کیوں ہو؟

فرحت:- میں کہتی ہوں بھائی جان صدمہ تو ہونا ہی چاہیے — مگر آپ کچھ پریشان بھی نظر آتے ہیں۔

اجمل:- بہت پریشان نظر آتا ہوں۔

فرحت:- ہاں۔ رات شاید ایک لمحہ بھی نہیں سو سکے۔

اجمل:- یہ تم سے کس نے کہا؟

فرحت:- میں نے خود آپ کو دیکھا تھا۔ خالہ جان نے پانی مانگا تھا۔ پانی لانے کے لئے باہر نکلی تو آپ کے کمرے میں روشنی دیکھی۔ اِدھر آئی تو آپ یہیں کھڑے سگرٹ پی رہے

تے۔ خدا کے لئے بھائی جان! اس قدر غم نہ کیجئے پہلے ہی کہاں آپ بڑے صحت مند ہیں!

اجمل ۔ (متاثر ہوکر) سب کچھ ٹھیک ہو جائے گا۔ فرحت!

فرحت ۔ دیکھئے نا بھائی جان! آپ پہلے شخص نہیں ہیں۔ جسے اس قسم کا صدمہ پہنچا ہے دنیا میں یہ حادثہ ہوتا ہی رہتا ہے اور ہوتا رہے گا ہمیشہ!

اجمل ۔ یہ بات مجھے سمجھاؤ گی!

فرحت ۔ آپ سب کچھ جانتے ہیں۔ آپ کو بھلا کیا سمجھاؤں گی۔ پھر بھی بہانہ معاف اور پریشان ہیں۔ یہی تو سخت افسوسناک بات ہے۔

اجمل ۔ (سگریٹ کا لمبا کش لے کر) فرحت! تم نہیں جانتیں

فرحت ۔ کہئے نا بھائی جان!

اجمل ۔ میری پریشانی کی ایک وجہ ہے۔

فرحت ۔ ضرور ہوگی۔

اجمل ۔ دور رہ کر ایک خیال ستا رہا ہے مجھے۔

فرحت ۔ کون سا خیال!

اجمل ۔ کوئی اتنی بڑی بات بھی نہیں مگر میرے لئے نہ جانے کیوں اتنی اہم بن گئی ہے۔

فرحت ۔ بتائیے نا بھائی جان!

اجمل ۔ ثریا کو تم جانتی ہو نا میرے ساتھ وہ پڑھتی رہی ہے۔ اور اس کے ساتھ میرے تعلقات ہمیشہ بڑے خوشگوار رہے ہیں۔

فرحت ۔ تو اس نے آپ کی پریشانی کو کیا واسطہ)

اجمل ۔ رنگوں کا خیال تھا وہی اس گھر میں آئے گی!

فرحت ۔ ایسا نہیں ہو سکا۔ اس کی بجائے نجمی آ گئی۔

اجمل ۔ ممکن ہے اس کا ثریا کو افسوس ہوا ہو۔ مگر اس نے کبھی کنایۃً بھی اس کی شکایت نہیں کی۔ اور نہ میں نے کبھی اس سلسلے میں اس سے کچھ کہا ہے ہمارے تعلقات ہمیشہ خوشگوار رہے ہیں۔

فرحت ۔ قصہ کیا ہے بھائی جان!

اجمل ۔ نجمی نے نہ جانے کس خوفناک وہم کو دل میں چھپائے رکھا تھا۔

فرحت ۔ چھپائے رکھا تو پھر آپ کو کیونکر معلوم ہوا۔

اجمل ۔ میں سمجھتا ہوں وہ ہمیشہ بدظن رہی اگرچہ یہ چیز زبان پر کبھی نہیں آئی۔

فرحت ۔ میں ابھی تک کچھ سمجھ نہیں سکی بھائی جان!

اجمل ۔ مجھے بھی کچھ معلوم نہ ہوتا۔ مگر ایک شام کا واقعہ ہے میں نے نجمی سے کہا، نجمی! آج ثریا کی سالگرہ ہے۔ اس نے ہم دونوں کو کھانے پر بلایا ہے۔ نجمی کہنے لگی میرے سر میں درد ہے۔ آپ چلے جائیں ——— خیر میں چلا گیا جیسے ہی ثریا کے یہاں پہنچا۔ موسلادھار بارش ہونے لگی۔ بارہ بجے کے قریب ثریا کا بھائی مجھے اپنی گاڑی میں بٹھا کر یہاں چھوڑ گیا۔

فرحت: پھر؟

اجمل: میں اندر آیا تو نجمی دروازے کے پاس کھڑی تھی۔ خوفزدہ سہمی ہوئی سی۔ مجھے آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر دیکھنے لگی۔ میں نے حالت پوچھی تو کہنے لگی، کچھ نہیں آپ کا انتظار کر رہی تھی۔ چائے پی لیجئے۔ یہ کہہ کر وہ چائے بنانے لگی۔ میں نے دیکھا کہ سیٹی پلنگ کے پاس کوئلوں سے بھری ہوئی انگیٹھی بھی پڑی ہے۔ حیران ہو گیا۔ بھلا اس قدر اہتمام کی کیا ضرورت تھی۔ — پھر وہ اپنے بستر پر لیٹ گئی۔ میں بھی سو گیا۔ تھوڑی دیر بعد بارش پھر تیز ہو گئی۔ اور دروازے کے دونوں پٹ زور سے ٹکرائے۔ وہ چیخ مار کر اٹھ بیٹھی۔ میں نے اسے تھاما — وہ بیہوش تھی یا نیم بیہوش۔ کہہ نہیں سکتا — اس کے ہونٹ ہل رہے تھے۔ اور وہ کہہ رہی تھی۔ سنگدل — مجرم،

فرحت: سنگدل — مجرم۔

اجمل: میں نے یہی الفاظ سنے اور ان لفظوں کے ساتھ ہی اس کے ہونٹوں سے امی امی کہتی ہوئی آواز نکلی۔ جیسے بچہ تکلیف میں ماں کو پکارتا ہے۔ میں نے اسے بستر پر لٹا دیا۔ کچھ دیر بعد اسے ہوش آ گیا۔ — اس وقت تو میں خاموش رہا۔ صبح یہ واقعہ دہرایا تو اس نے بڑے اعتماد کے ساتھ کہہ دیا ایسی تو کوئی بات ہوئی ہی نہیں۔ یہ محض آپ کا وہم ہے — عجیب عورت تھی۔ دل کی بات زبان پر لاتی ہی نہیں تھی۔

فرحت: آپ کا مطلب ہے وہ آپ سے بدظن تھی۔

اجمل: یہ واقعہ تو یہی بتا رہا ہے۔

فرحت: بھائی جان! آپ نجمی کو سمجھاتے۔ اسے اپنے اور ثریا کے تعلقات کی نوعیت بھی بتا دیتے۔

اجمل: میں نے جب بھی ذکر کیا اس نے کوئی دلچسپی نہیں لی۔

فرحت: تو پھر یہ آپ کا محض وہم ہے۔

اجمل: یہ وہم ہے یا کچھ اور — اس کا فیصلہ تو نجمی ہی کر سکتی ہے۔ اور اس نے کبھی فیصلہ نہیں کیا — ہوش و حواس کی حالت میں — ایک اور بات بھی ہے

فرحت: کیا!

اجمل: آج سے پندرہ دن پہلے کا واقعہ ہے۔ رات کے وقت نجمی کے کمرے میں امی سو رہی تھیں۔ میری آنکھ کھلی تو میں یہ دیکھنے کے لئے کہ نجمی کو وقت پر دوائی دی ہے یا نہیں اس کے کمرے میں گیا۔ اس وقت دروازے کی اوٹ سے میں نے دیکھا کہ نجمی کسی کاغذ پر جھکی ہوئی ہے۔ اور تیزی سے کچھ لکھ رہی ہے۔ میرے قدموں کی آہٹ سنتے ہی اس نے کاغذ چھپا لیا۔ اور غصے سے کہنے لگی — آپ جا کر سو رہیے۔ اس طرح میری نگرانی نہ کریں مہربانی کر کے۔ میں خاموش رہا اور کمرے سے نکل آیا۔

فرحت: آپ کو معلوم نہیں ہو سکا۔ وہ کیا لکھ رہی تھی۔

اجمل: بالکل نہیں۔ — میں نے اس کی تحریر کو بہتیرا ڈھونڈا کہیں نہیں ملی۔ پھر میں نے زیبو سے پوچھا تو نے نجمی سے کوئی خط لے کر پوسٹ تو نہیں کیا تھا۔ پہلے تو وہ انکار کرتی رہی۔ پھر کہنے لگی۔ ہاں میں نے خطوں والے ڈبے میں ایک خط ڈالا تھا۔

فرحت: زیبو جاہل ہے اسے کیا معلوم، خط پر پتہ کس کا درج تھا۔

اجمل: ظاہر ہے۔

فرحت: تو بھائی جان! — آپ سمجھے نہیں — اس نے ثریا کو خط لکھ دیا ہوگا۔

اجمل: کیا خبر — کتنا برا اثر پڑے گا۔ اور کیا ہوگا اس کا انجام۔ اگر اس کے بھائی نے یہ خط دیکھ لیا یا شوہر نے تو۔

فرحت: آپ ثریا سے ملے؟

اجمل :- وہ آجکل یہاں ہے کہاں۔ بچی کی موت سے چند ہفتے پہلے ہی کراچی چلی گئی تھی یہاں ہوتی تو بچی کے انتقال پر ضرور آتی۔

(دونوں دو تین لمحے خاموش رہتے ہیں۔ خالہ جان آتی ہیں۔ بوڑھی عورت، لباس عام مگر دوپٹے کی بجائے گرم چادر اوڑھے ہوئے۔ خالہ جان کو آتے دیکھ کر اجمل اُس کی طرف بڑھتا ہے اور فرحت بھی قدم اٹھانے لگتی ہے۔ دونوں اسکے پاس جاکر ٹھہر جاتے ہیں)

فرحت :- آئیے خالہ جان۔

خالہ جان :- فرحت بیٹی! میرا سویٹر شاید تیری الماری میں ہے۔ اپنی باجی کو دیدے جاکر

فرحت :- کیوں خالہ جان؟

خالہ جان :- میری چیزیں سنبھال رہی ہے تمہاری باجی۔

فرحت :- میں سویٹر ڈھونڈ لیتی ہوں۔ مگر آپ جائیں گی نہیں ابھی۔

(فرحت کمرے سے نکل جاتی ہے۔)

اجمل :- خالہ جان آپ کو جانا نہیں چاہیے۔

خالہ جان :- جاؤں گی بیٹا۔ دس دن سے یہاں بیٹھی ہوں۔

اجمل :- یہ آپ کا اپنا گھر نہیں؟

خالہ جان :- (آنسو پونچھتے ہوئے) اپنا گھر ہے بیٹا!

اجمل :- پھر چند مہینے یہیں رہیے نا —— گھر میں کون ہے آپ کا۔ صرف بوڑھی نند۔

خالہ جان :- اللہ تمہیں خوش رکھے۔ مجھے اب جانا ہی چاہیے بیٹا!

اجمل :- مگر کیوں خالہ جان؛ آپ کی طبیعت خراب ہے۔ یہاں بہتر تیمارداری ہو سکے گی!

خالہ جان :- اب میری تیمارداری کیا ہوگی (ہچکی ابھر کر) اب مجھے تیمارداری کی کیا ضرورت ہے۔ نہ رہی میری بچی۔

(چادر سے آنسو پونچھتے ہیں۔ خاموشی میں تین چار لمحے گزر جاتے ہیں)

اجمل :- اللہ کو یہی منظور تھا۔

خالہ جان :- کتنی نیک بچی —— کتنی باحیا، کم گو —— اپنی ماں سے بھی کھل کر بات نہیں کرتی تھی۔

اجمل :- مرنے والی میں دکھوں خوبیاں تھیں (حشمت آتی ہے۔ بہن بھائی کی طرح لمبے قد والی چھریرے بدن کی عورت۔ لباس وہی جو فرحت کا ہے۔ چپ چاپ ایک طرف کھڑی ہو جاتی ہے)

خالہ جان :- تم لوگوں سے نہیں کہا۔ مرنے سے ایک دن پہلے میری گردن میں باہیں ڈال کر زار و قطار رونے لگی —— اور کہنے لگی۔ امی مجھے معاف کر دو —— (خود رونے لگتی ہے) امی تو نے مجھے معاف کر دیا ہے —— میں کتنی بری لڑکی ہوں —— آپ خدا کے لئے مجھے معاف کر دیں میرا قصور —— ہائے اُس کے الفاظ نشتر بن کر میرے دل میں چبھ رہے ہیں۔ میں نے کہا ہاں بیٹی امی نے تجھے معاف کر دیا۔ تو بالکل بے قصور ہے —— سمجھتی تھی مجھے اس کے چلے جانے سے کتنا صدمہ ہوگا —— کتنا دکھ ہوگا —— معافی مانگنے لگی۔ کیا قصور تھا میری بچی کا۔ ہائے۔

(رو رہی ہے)

حشمت :۔ صبر کیجئے خالہ جان!

خالہ جان :۔ صبر — کرنا ہی پڑے گا۔ اچھا بچو!

(حشمت اور اجمل کے سر پر ہاتھ پھیرتی ہے)

زیب شائستہ سے آئی — !

حشمت :۔ لیٹے گئی ہے خالہ جان!

خالہ جان :۔ اچھا — خدا حافظ۔ اللہ تم سب کو خوش رکھے۔ ہمیشہ خوش رہو — اللہ کو یہی منظور تھا کہ اس بھرے گھر سے میری بچی چلی جائے چلی گئی۔ کون روک سکتا تھا اسے۔ اچھا۔ اللہ کی مرضی۔

(خالہ آنسو پونچھ کر آہستہ آہستہ دروازے کی طرف جانے لگتی ہے۔ حشمت اور اجمل دونوں خاموشی سے اُس کی طرف دیکھتے رہتے ہیں — خالہ جان دروازے میں سے نکل جاتی ہے — دو تین لمحے گزر جاتے ہیں۔ فرحت واپس آجاتی ہے)

فرحت :۔ خالہ جان جا رہی ہیں۔

اجمل :۔ میں نے بھی اصرار کیا — مگر

حشمت :۔ اور امی نے بھی کئی بار کہا تھا — نہیں مانتیں۔

فرحت :۔ بھائی جان، ابھی آپ نے مجھے جو کچھ کہا تھا اس کا ذکر میں نے باجی سے کر دیا ہے۔

(اجمل اس کی طرف دیکھتا ہے مگر زبان سے کچھ نہیں کہتا۔)

حشمت :۔ اور فرحت نے بہت اچھا کیا ہے (شکایۃً) اجمل نے مجھ سے ذکر کرنا مناسب ہی نہیں سمجھا۔

اجمل :۔ کیا ذکر کرتا باجی! — کچھ سمجھ میں نہیں آتا یہ معاملہ کیا ہے!

حشمت :۔ میں ایک بات جانتی ہوں اور وہ یہ ہے کہ ہماری بھابی نہایت شریف الطبع لڑکی تھی

فرحت :۔ اس میں کیا شک ہے مگر جو چیز بھائی جان کے لئے سوہان روح ثابت ہو رہی ہے وہ کیا ہو گا؟ انہوں نے جو خط لکھا تھا کیا خبر وہ ثریا کو بھیج دیا ہو یا ہو سکتا ہے کسی اور کو بھیج دیا ہو۔

حشمت :۔ کیوں؟

فرحت :۔ میں نے بتایا نہیں آپ کو۔ نجمی بھائی جان اور ثریا کے تعلقات سے دل ہی دل میں بدظن تھی۔

حشمت :۔ تو اس نے ثریا کو کیا لکھا ہو گا!

فرحت :۔ یہ بات آپ نہیں سمجھ سکیں۔ بھائی جان کو وہ سنگدل اور مجرم سمجھتی رہیں تو ثریا کے بارے میں کیا رائے قائم کی ہو گی۔ کیا کچھ نہ لکھ دیا ہو گا۔ اس خط میں۔

اجمل :۔ ذکر مت نہ لیجئے میں، یہ خط اس کے شوہر کے ہاتھ میں بھی جا سکتا ہے۔ اور شاید ———

حشمت :۔ ثریا کی بجائے اس کے شوہر کو خط لکھ دیا ہو گا نجمی نے؟

اجمل :۔ میں کیا جانوں! ——— کیا جان سکتا ہوں؟

(وقفہ ——— حشمت سر جھکا کر کچھ سوچنے لگتی ہے۔)

حشمت :۔ اجمل! تم نے کہا ہے کہ ایک رات شدید بارش ہو رہی تھی۔ اور نجمی نے بے ہوشی یا نیم بے ہوشی کے عالم میں تمہیں سنگدل اور مجرم کہہ دیا تھا۔

اجمل :۔ ہاں۔

حشمت :۔ میں سمجھتی ہوں اجمل! ممکن ہے یہ بچپن کے کسی واقعے کا نفسیاتی اثر ہو۔

اجمل :۔ کیا مطلب!

حشمت :۔ تم جانتے ہو بچپن میں کبھی کبھی ایسا واقعہ بھی رونما ہو جاتا ہے۔ جسے انسان کبھی فراموش نہیں کر سکتا! اور جس کا نقش دوبارہ ابھرتا رہتا ہے ہو سکتا ہے کہ اس رات نجمی نے جو کچھ کہا ہو وہ بچپن کے کسی واقعے کا نفسیاتی ردِ عمل ہو! اور اسے اُس تقریر سے قطعاً کوئی واسطہ نہ ہو جو تمہارے لئے سوہانِ روح بنا ہوا ہے۔

اجمل :۔ اس چیز کو بچپن کے کسی واقعے کا ردِ عمل کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا!

حشمت :۔ تم تو خیر اس کے شوہر تھے اجمل! ایک مرتبہ اس کی سگی ماں کو بھی اس سے شکایت پیدا ہو گئی تھی۔

فرحت :۔ کیا باجی!

حشمت :۔ ہوا یہ کہ ——— یہ آج سے کئی سال پہلے کا واقعہ ہے۔ رات بہت سرد تھی بارش بھی ہو رہی تھی ——— نجمی سو رہی تھی یکایک وہ تڑپ کر اٹھ بیٹھی۔ ماں دوڑ کر اس کے پاس گئی تو اس نے ماں کا ہاتھ نفرت سے پرے ہٹا دیا اور چیخ چیخ کر کہنے لگی چلی جاؤ۔ چلی جاؤ ——— مجھے چھوڑ دو۔ خالہ جان حیران رہ گئیں۔ صبح اٹھ کر انہوں نے سب سے پہلے نجمی سے اس واقعہ کا ذکر کیا۔ نجمی نے اس واقعے ہی سے انکار کر دیا۔ اور کہنے لگی امی! آپ نے کوئی سپنا دیکھا ہے۔ میں نے کچھ بھی نہیں کہا آپ سے ——— تمہیں معلوم ہے نا نجمی ماں کی کسی قدر نافرمان بھی تھی۔

فرحت :۔ میرا خیال ہے اس نے ماں کی بجائے کسی اور کا ہاتھ سمجھا ہو گا۔

حشمت :۔ کمرے میں اور کوئی تھا نہیں ——— اور پھر اس حادثے کے متعلق تم کیا کہو گی؟

فرحت :۔ کس حادثے کے متعلق۔

حشمت :۔ نجمی کے کمرے کی کارنس پر خالہ جان کا فوٹو پڑا رہتا تھا۔

فرحت :۔ میں نے کئی بار دیکھا ہے۔

حشمت :۔ کئی بار اسے اٹھا کر رکھ دیا جاتا تھا۔ اور پھر خالہ خود اسے ٹھیک طور پر رکھا کرتی تھیں!

فرحت :۔ اٹھا کر کون رکھ دیتا تھا۔ اسے۔

حشمت :۔ خالہ جان خود بہت حیران ہوتی تھیں۔ ایک دن انہوں نے دیکھا کہ یہ کارروائی نجمی صاحبزادی سرانجام دیتی ہیں۔

فرحت :۔ (حیرت سے) کیا؟

حشمت :۔ یہ کیا بات ہوئی بھلا ——— یہی پوچھنا چاہتی ہو نا تم!

فرحت :۔ ہاں!

حشمت :۔ میں سمجھتی ہوں یہ کسی ذہنی الجھن کا نتیجہ ہے! تمہیں خبر نہیں کبھی کبھی نجمی عجیب باتیں کرنے لگتی تھی۔ مثلاً ایک مرتبہ شادی سے پہلے جب وہ بیمار ہوئی تھی تو اس نے ماں

سے کہا تھا امی آپ کو نیند بہت عزیز ہے خواہ کوئی نمونیے سے مر جائے آپ جاگیں گی نہیں۔ میرے کمرے میں حشمت آپا کو بلا کر سلا دیجئے۔ ماں نے اس بات پر سخت شکایت کی تھی۔ مگر بعد میں سمجھ گئی تھی کہ بخار نے ماں کی بیٹی کے ذہن پر برا اثر ڈال دیا تھا۔ ورنہ حقیقت کچھ بھی نہیں۔ حالانکہ کچھ نہ کچھ حقیقت ضرور ہوگی!

فرحت: کونسی حقیقت؟

حشمت: شاید خالہ جان نے کبھی وقت نیند میں کسی کی پروا نہیں کی ہوگی۔ ہو سکتا ہے کہ ایک رات سخت بارش ہو رہی ہو۔ نجمی جاگ کر باپ کا انتظار کر رہی ہو اور ڈر رہی ہو کہ ابا بارش میں بھیگ جائیں گے۔ اور نجمی کے ابا کھانستے کھانستے گھر آئے ہوں۔ خالہ جان حسبِ معمول گہری نیند میں غرق ہوں۔ نجمی کے ابا نے بار بار خالہ کو آواز دی ہو اور کہا ہو۔ میری طبیعت سخت خراب ہو رہی ہے۔ سردی لگ گئی ہے ——— اور خالہ نے بجائے اس کے کہ اٹھ کر آگ جلائے۔ اور چائے بنائے ——— نیند میں مست رہی ہوں۔ — اور نجمی جو اس زمانے میں بچی ہوگی۔ باپ کی حالت دیکھ دیکھ کر تڑپ رہی ہو ——— سخت بے چین ہو رہی ہو۔ اور صبح اٹھ کر نجمی کے ابا کی حالت بہت خراب ہو گئی ہو۔ اور وہ نمونیے میں مبتلا ہو کر چند روز بعد ———

فرحت: خالو جان نمونیے ہی سے مرے تھے۔

اجمل: باجی! آپ تو نفسیاتی موشگافیاں لے بیٹھی ہیں خواہ مخواہ ———!

حشمت: (بدستور سنجیدگی سے) اجمل یہ محض نفسیاتی موشگافیاں نہیں۔ میں نے جو کچھ کہا ہے بالکل حقیقت ہے۔

اجمل: حقیقت!

حشمت: بالکل حقیقت۔ نجمی اس حادثے کے بعد اپنی ماں کو مجرم سمجھتی رہی ہے۔ اور جب کبھی شدید بارش ہوتی تھی اسے یہ افسوسناک واقعہ یاد آ جاتا تھا اور ——— اجمل نے جس حادثے کا ذکر کیا ہے وہ بھی اسی گہرے نقش کی ایک جھلک ہے۔

اجمل اور فرحت: (ایک ساتھ) باجی!

حشمت: میں یہ حقیقت خود نہیں کہہ رہی مرنے والی نجمی کی زبان سے کہہ رہی ہوں۔

اجمل: کیا!

حشمت: (قمیص کے اندر ہاتھ ڈال کر ایک لفافہ نکالتے ہوئے) یہ ہے اس کا ثبوت۔ مرحومہ کے اپنے ہاتھ کی لکھی ہوئی تحریر۔

(فرحت اور اجمل آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر لفافہ دیکھنے لگتے ہیں۔)

اجمل: یہ تحریر ———

حشمت: یہ وہی تحریر ہے جس کا ذکر تم نے فرحت سے کیا تھا۔ یہ خط نجمی نے ماں کو لکھا تھا اسے یقین ہو گیا تھا کہ وہ کچھ مدت کے بعد مر جائے گی اور وہ چاہتی تھی کہ اپنا بوجھ ہلکا کرنے کے لئے اپنا سب سے بڑا راز ماں کو بتا دے اور اس سے معافی مانگ لے۔ میں نے جو کچھ بتایا ہے۔ وہ اس خط میں درج ہے مفصل طور پر۔ نجمی ماں سے یہ باتیں نہیں کر سکتی تھی ——— اس کی جرأت نہیں کر سکتی تھی۔ اس لئے اس نے خط لکھا اور ماں کا پتہ لکھ کر زبیدہ کو دیا کہ پوسٹ کر آئے۔

فرحت: آپ کے ہاتھ کیونکر آ گیا؟

حشمت: میں نے زبیدہ کو اس طرح جاتے ہوئے دیکھا کہ وہ جلدی جلدی ادھر ادھر دیکھ رہی تھی جیسے چوری کر کے کچھ لے جا رہی ہو۔ میرے دل میں ایک شک سا پیدا ہوا۔ میں اسے پکڑ کر اپنے کمرے میں لے گئی۔ میرے اصرار پر اس نے بتا دیا کہ بی بی نے یہ لفافہ پوسٹ کرنے کے لئے دیا ہے۔ اور کہا ہے کسی کو اس کا علم نہ ہو۔ میں نے لفافہ لے لیا۔ اور اس سے کہہ دیا کہ بی بی کو بتا دینا لفافہ لیٹر بکس میں ڈال دیا ہے۔ اس کے بعد میں سوچنے لگی کہ بھلا نجمی نے اپنی ماں کو کیا لکھا ہے۔ ظاہر ہے ہمارے گھر کی

بابت کچھ ہوگا —— راز جوئی کے جذبے نے مجھے بیتاب کر دیا —— میں جانتی ہوں میں نے ایک اخلاقی جرم کا ارتکاب کیا ہے۔ لیکن جب میں نے تحریر پڑھی تو میرے دل میں یقین پیدا ہو گیا کہ اگر میں اخلاقی جرم نہ کرتی تو اس کا نتیجہ سخت برا ہوتا۔

(فرحت اور اجمل آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر حشمت کو دیکھ رہے ہیں۔)

کیا تم سمجھتے ہو میں نے برا کیا۔

فرحت: نہیں۔

حشمت: میں نے برا نہیں کیا۔ میں نے ایک ماں کو اس خلش سے بچا لیا ہے جو بڑھاپے میں اس کے لئے سوہانِ روح بن جاتی۔ ایک لڑکی ماں کی انتہائی فرمانبردار ہونے کے باوجود اسے دل میں مجرم سمجھتی رہی۔ یہ کتنا دردناک کس قدر المناک واقعہ ہے۔ مرنے والی اپنے ذہن میں یہ احساس لے کر گئی ہے کہ اس نے اپنی زندگی کا پہلا اور آخری راز ماں کو بتا کر ایک بہت بڑے بوجھ سے نجات حاصل کر لی ہے۔ اور ماں یہ جانتی ہے کہ اس کی بیٹی نے زندگی کے آخری لمحوں میں جو اپنی بانہیں اس کے گلے میں ڈال کر رو رو کر معافی مانگی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ جانتی تھی کہ اس کے چلے جانے سے ماں کو کتنا دکھ ہوگا۔ اور وہ بالکل بے قصور ہوتے ہوئے بھی اپنے قصور کے لئے معافی چاہ رہی تھی —— یہ احساس ماں کے لئے سچے دکھ کا احساس بنے گا —— وہ راتوں کو اٹھ اٹھ کر اپنی بچھڑی ہوئی بیٹی کی یاد میں آنسو بہایا کرے گی۔ لیکن ان آنسوؤں میں ایک ماں کا سچا درد، سچا غم ہوگا —— کوئی خلش، کوئی پچھتاوا، کوئی چبھن نہیں ہوگی وہ کانٹا جو اس کے بوڑھے اور ضعیف دل کو گھائل کر دیتا۔ ہمیشہ کے لئے ختم ہو گیا ہے۔

(لفافہ پھاڑ پھاڑ کر پرزے کر دی جاتی ہے۔ فرحت اور اجمل متحیر نظروں سے اسے دیکھ رہے ہیں —— پردہ گرتا ہے)

پلاٹ کا ارتقاء

کردار کی گفتگو اور اس کی حرکات و سکنات سے جہاں ایک طرف کردار کی شخصیت اور اس شخصیت کے انفرادی پہلو ابھرتے اور اجاگر ہوتے ہیں دوسری طرف انہی دونوں چیزوں سے ڈرامہ نگار اور بہت سے کام لیتا ہے کردار اپنی باتوں میں اور اپنی حرکتوں سے پلاٹ کے چھپے ہوئے حصوں کی تکمیل کرتے چلتے ہیں۔ وہ انہی دونوں چیزوں سے کہانی کو برابر آگے بڑھاتے ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ناظر کے اس اشتیاق کو جو ڈرامہ دیکھنے کی بڑی ضروری شرط ہے، ابھارتی ہیں اور اسی اشتیاق پر ابھی کہانی کا انحصار اور دار و مدار ہے۔ تمام سلسلے کا سب سے مؤثر وسیلہ یہی ہے۔ یہی دونوں چیزیں ارتقا کی ساری منزلیں طے کرنے میں پلاٹ کی راہنما بنتی ہیں۔ اور انہیں کے سہارے سے اس کی ابتدا، اس کے نقطۂ عروج اور اس کے خاتمے ہیں۔ صحیح قسم کا ربط و تسلسل اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور یہی دونوں چیزیں اس مجموعی تاثر کو برقرار رکھنے کی خدمت انجام دیتی ہیں جو اچھے ڈرامے کا طرۂ امتیاز ہے

(سید وقار عظیم)

مرتبہ جمیل نقوی

سرسیّد کا تھیئٹر

سرسید نے علی گڑھ کالج کے لئے روپیہ فراہم کرنے کے لئے کیا کیا جتن کئے، کن کن سی کھکھیڑیں اُٹھائیں، کیسے کیسے پاپڑ بیلے اُن کی داستان کافی طویل ہے۔ خود اُن کا اپنا بیان ہے کہ :-

"اتنے بڑے عظیم الشان کام کا جیسا کہ محمڈن کالج ہے اور قومی ترقی کے لئے جس خیال سے قائم ہوا ہے اور جس کا پورا ہونا صرف قومی امداد پر منحصر تھا اس کی تکمیل کے لئے روپیہ فراہم کرنے میں ہم نے کوئی دقیقہ اُٹھا نہیں رکھا کیوں کہ روپیہ کی امداد کے بغیر اس کا پورا ہونا محالات سے تھا۔ اس کے لئے ہم نے دستِ گداگری ہر امیر و فقیر کے سامنے دراز کیا اور اس عار کو اپنے اُوپر گوارا کیا جس کی نسبت کہا گیا ہے ؎

بدستِ آہکِ تفتہ کردن خمیر
بہ از دستِ دریوزہ پیشِ امیر

ہم نے اِسی پر اکتفا نہیں کیا بلکہ قیامت کا عذاب بھی اپنی گردن پر لیا۔ کالج کی تکمیل کے لئے نہیں! نہیں!! بلکہ قومی ترقی کا سامان مہیا کرنے کے لئے لاٹری ڈالی۔ جوا کھیلا۔ اس پر بھی بس نہیں کیا اور اس شعر پر عمل کیا کہ ؎

رہ مسخرگی پیشہ کن و مطربی آموز
تا گنج زر از کہتر و مہتر بستانی[1]

سوانگ بھرا، اسٹیج پر کھڑے ہوئے اور دوستوں نے فقیروں کا بھیس بدلا، تہدوبن کر اور مسند عاقل میں داب کر خُدا کے لئے مانگا۔"

سرسید کے "سفرنامہ پنجاب" میں مولوی سید اقبال علی شاہ (مؤلف سفرنامہ) نے کالج کے لئے چندہ جمع کرنے کے لئے ایک تھیئٹر کرنے کے سلسلے میں سرسید کا خیال ان الفاظ میں کیا ہے :-

"سرسید ہمیشہ کہا کرتے تھے کہ ہم نے مدرسۃ العلوم کے لئے روپیہ جمع کرنے میں ہر طرح پر کوشش

---

[1] ایک دوسری جگہ یہ مصرعہ اس طرح لکھا ہے "تا داد خود از کہتر و مہتر بستانی"

کی۔ امیروں سے التجا کی، والیانِ ملک سے درخواست کی، قوم سے بھیک مانگی اور غیر قوموں کے سامنے گداگری کے لئے ہاتھ پھیلایا۔ لاٹری کا جُوا کھیلا مگر پوری کامیابی نہیں ہوئی۔ قوم کی اور ملک کی حالت یہ ہے کہ کھیل تماشے، ناچ رنگ اور مسخروں سے وہ روپیہ دے دیتے ہیں پس اگر کالج کمیٹی کے ممبر بھی ملک میں ایک تھیٹر بنائیں اور خود مقدس ممبر اس میں گانے والے اور تماشا کرنے والے ہوں تو صرف تین چار شہروں میں تماشہ کرنے سے کافی روپیہ ہاتھ آجائے۔

انہوں نے فرمایا کہ خیال کرو کہ جب ہماری قوم کی تھیٹر پارٹی کسی شہر میں پہنچے اور اشتہار دیا جاوے کہ مولوی سمیع اللہ خاں بہادر سب جج علی گڑھ اس طرح کا سوانگ بھریں گے، مولوی سید مہدی فرید الدین خاں بہادر سب جج آگرہ اس طرح مشغول کریں گے، مولوی سید مہدی علی خاں بہادر منیر نواز جنگ ریونیو سیکریٹری، گورنمنٹ نظام حیدرآباد دکن یہ غزل گائیں گے، مولوی مشتاق حسین صاحب ممبر صدر بورڈ ریونیو کے ہاتھ میں دُرہ ہوگا اور محتسب کا سوانگ دکھا دیں گے اور لوگ تکرار کریں گے کہ "محتسب را درونِ خانہ چہ کار" منشی ذکاء اللہ صاحب پروفیسر میور سنٹرل کالج الٰہ آباد "چوہا غم" کا تماشا دکھاویں گے مولوی سید اقبال علی اس طرح سے "ہنس مکھ جانِ رعنا" کا سوانگ بھریں گے۔ مولوی سید مہدی حسن صاحب "یادِ فراموش" کی نقل۔ مولوی سید تراب علی صاحب ڈپٹی کلکٹر بہادر اٹاوہ "پھوڑ پُھوہیل" کے روٹھ بیٹھنے کا تماشا کریں گے، خواجہ محمد یوسف، وکیل علی گڑھ "کفایت شعاری" کے ساتھ سوداگروں کی دکانوں اور بیوپاری کے مجمع میں اسباب خریدنے کی نقل کریں گے۔ نواب ضیاء الدین احمد خاں بہادر نیر پرستان کے بادشاہ بن کر آویں گے۔ وزیر الدولہ مؤید الملک خلیفہ سید محمد حسین خاں بہادر "پرنس بسمارک" کی نقل اُتاریں گے، مولوی الطاف حسین حالی اپنا "مسدس" گاویں گے اور فلاں صاحب یہ نقل کریں گے اور فلاں صاحب وہ نقل کریں گے۔ ان صاحب کے گلے میں ڈھولک ہوگی، اور وہ صاحب سارنگی بجائیں گے۔ ان کے ہاتھ میں مجیرے ہوں گے اور ان کے پاس وہ تارہ اور آنریبل سید احمد خاں بہادر بمصداق اس شعر کسی شاعرِ تجربہ کار کے ؎

رو مسخرگی پیشہ کن و مطربی آموز
تا داد خود از کہتر و مہتر بستانی

ہر ایک مجلس کے مسخرے ہوں گے تو کس قدر لوگ تماشہ دیکھنے کو آویں گے اور کس قدر روپیہ ہاتھ آجائے گا۔

اگر ہم لوگ ایسا کریں اور اس طرح اپنی قوم کی بھلائی کے لئے روپیہ جمع کریں تو دنیا میں کوئی بڑی عزت ایسی نہیں جو اس پارٹی کو نصیب نہ ہو اور عقبیٰ میں کوئی اعلیٰ مرتبہ ثواب کا ایسا باقی نہ رہے جو یہ پارٹی حاصل نہ کر سکے۔

بجنسہٖ اس طرح تو نہیں لیکن ایک دوسرے انداز سے سرسید نے ایک سال علی گڑھ کی نمائش میں یہ تجویز پیش کی کہ خاص نمائش[1] گاہ میں بڑے بڑے شامیانوں اور قناتوں سے قومی تھیئٹر کے لئے ایک جگہ بنائی جائے اور نہایت عمدگی سے آراستہ کیا جائے۔ اور ایک "پینی ریڈنگ تھیئٹر" اسٹیج کیا جائے۔ جو لوگ وہاں آئیں ان کو قیمتاً ٹکٹ دے کر غریب مسلمان طالب علموں کے لئے روپیہ جمع کیا جائے۔ بہت سے دوستوں نے اس تجویز سے اختلاف کیا۔ مولانا حالیؔ حیاتِ جاوید میں لکھتے ہیں کہ "جب اس جلسہ کی تجویز ٹھہری تو دوستوں نے منع کیا کہ ایسا ہرگز نہ کیجئے گا، لوگ طعن کریں گے اور تماشے والا کہیں گے، اخباروں میں ہنسی اڑائی جائے گی"۔

بہر حال بڑی رد و قدح کے بعد سرسید نے اپنے دوستوں کو ہم خیال بنا کر ۶ر فروری ۱۸۹۴ء چہار شنبہ کو رات کے پونے ۹ بجے اپنے اس قومی تھیئٹر کے خیال کو عملی جامہ پہنایا۔ تاریخِ مقررہ سے چند روز قبل "سرسید تھیئٹر اور ممتاز اصحاب کی ایکٹنگ" کا چونکا دینے والا اشتہار دیا گیا۔ ٹکٹ کی شرح ۵ روپیہ، ۳ روپیہ اور ایک روپیہ رکھی گئی تھی۔

اس تھیئٹر میں جن بزرگوں نے حصہ لیا ان میں مندرجہ ذیل خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں:۔

(۱) حاجی محمد اسمٰعیل خاں رئیس دتاولی (۲) مسٹر کینیڈی۔ کلکٹر ضلع علی گڑھ (۳) ڈاکٹر موریارٹی۔ سول سرجن علی گڑھ، (۴) مسٹر اسمتھ (۵) مسٹر انتھونی (۶) پروفیسر آرنلڈ (۷) آغا کمال الدین سنجر (ایک ایرانی شاعر) (۸) آغا محمد حسین (۹) مولوی خواجہ محمد یوسف، وکیل علی گڑھ (۱۰) مولانا شبلی نعمانی (۱۱) خواجہ عبد العلی۔

قندیلوں کی روشنی سے پنڈال جگمگا رہا ہے۔ شرفا اور عمائدینِ شہر، ضلع کے اعلیٰ حکام اور رئیس جوق در جوق چلے آ رہے ہیں اور درجہ بدرجہ اپنی کرسیوں پر بیٹھتے جاتے ہیں۔ ایک طرف کالج کے طالب علم ادب و تہذیب کا نمونہ بنے خاموشی سے بیٹھے ہیں۔ سرسیدؒ ان کے رفتار پر وقار انداز میں مہمانوں کو خوش آمدید کہہ رہے ہیں۔

رات کے ٹھیک پونے نو بجے ہارمونیم[2] کی سُریلی آواز گونجنے لگتی ہے اور تھیئٹر[3] کے آغاز کا اعلان کرتی ہے۔

پہلا سین

کپتان (حاجی محمد اسماعیل خان رئیس دتاولی) نہایت عمدہ ترکی لباس پہنے، تلوار کمر میں لٹکائے اسٹیج پر ٹہل رہے ہیں۔ بارہ سپاہی جھنڈی بردار وردی پہنے ایک ایک کر کے اسٹیج پر آتے ہیں اور کپتان کو سپاہیانہ سلام کرتے ہیں۔

---

[1] اس نمائش میں سرسید نے کتب فروشی کی تھی اور حاجی اسماعیل خان اور سید محمد حسن خان صاحب رئیس کرہ نے نوٹ گمانی کی تھی — [2] بابو فدا حسین صاحب نے ہارمونیم بجایا جو اس فن میں کمال رکھتے تھے — [3] اس ڈرامے کا متن محمڈن کالج ہسٹری مرتبہ سید افتخار عالم مارہروی (مطبوعہ مفید عام آگرہ ۱۹۰۱ء) سے نقل کیا گیا ہے۔

کپتان ہر ایک سپاہی سے اس طرح پر اس کا پرول پوچھتا ہے۔

کپتان:- (پہلے سپاہی حبیب محمد خان سے) واٹ از یور پرول[1]!

سپاہی:- پرہ ور ترنی۔

کپتان:- ٹھیک یو ریلیس

کپتان:- (دوسرے سپاہی فرید الدین سے) ماشانگ

سپاہی:- ابتغاء لخیر

کپتان:- الزام سکانک

کپتان:- (تیسرے سپاہی اسلام محمد سے) چہ راز داری۔

سپاہی:- فلاحِ قوم

کپتان:- جائے خود گیر

کپتان:- (چوتھے سپاہی اصغر حسین سے) ماشانگ۔

سپاہی:- لوجہ اللہ

کپتان:- الزام سکانگ

کپتان:- (پانچویں سپاہی رضی الدین) چہ راز داری

سپاہی:- قوم

کپتان:- جائے خود گیر

کپتان:- (چھٹے سپاہی اعجاز الدین سے) ماشانگ

سپاہی:- حب القوم

کپتان:- الزام سکانگ

کپتان:- (ساتویں سپاہی تصدق حسین سے) چہ راز داری

سپاہی:- عزّت

کپتان:- جائے خود گیر

کپتان:- (آٹھویں سپاہی ظریف احمد سے) ماشانگ

سپاہی:- حب الوطن

کپتان:- الزام سکانگ

---

[1] Parole لفظ شناخت

کپتان:۔ (نویں سپاہی عبداللطیف سے) ماشا اللہ

سپاہی:۔ اسلام

کپتان:۔ الزام ملکانگ

کپتان:۔ (گیارہویں سپاہی عبدالغفور سے) عہدہ رازداری

سپاہی:۔ تعلیم

کپتان:۔ جائے خود گیر

کپتان:۔ (بارھویں سپاہی ابرار حسین سے) واٹ از یور پرول

سپاہی:۔ ایجوکیشن

کپتان:۔ ٹیک یور پلیس۔

دوسرا اسین

(ہر ایک سپاہی اپنی جگہ متعین پر جاتا ہے۔ کپتان پھر ٹہلنے لگتا ہے۔ اتنے میں سر سید احمد خاں سفید و سُرخ دھاری کا ریشمی عربی جُبّہ زیب تن کئے اسٹیج پر نمودار ہوتے ہیں۔)

کپتان:۔ ہو۔ آر یو۔

(سر سید کوئی جواب نہیں دیتے اور چُپ کھڑے رہتے ہیں)

کپتان:۔ (ذرا زور سے ترش رو ہو کر) ہو آر یو، سر

سر سید:۔ میں انگریزی نہیں جانتا

کپتان:۔ من انت

سر سید:۔ میں عربی نہیں جانتا

کپتان:۔ سن کیم سن

سر سید:۔ میں ترکی نہیں جانتا

کپتان:۔ تم کون ہو۔

سر سید:۔ میں (اپنی طرف اشارہ کرکے) میں ہوں۔

کپتان:۔ (آگے بڑھ کر کالج کے تمغہ کو سر سید کے سینہ پر آویزاں دیکھ کر) سید احمد!

سر سید:۔ ہاں!

کپتان:۔ سر سید احمد

سر سید:۔ ہاں! ہاں! ہاں

اس کے بعد سر سید حاضرین سے مخاطب ہو کر اس طرح گفتگو کرتے ہیں :۔

سر سید :۔ لیڈیز اور جنٹلمین!

کون ہے جو آج مجھ کو اس اسٹیج پر دیکھ کر حیران ہوتا ہو گا۔ وہی جن کے دل میں اپنی قوم کا درد نہیں۔ وہی جن کا دل جھوٹی شیخی اور جھوٹی مشیخت سے بھرا ہوا ہے۔ آہ اس قوم پر جو ان باتوں کو جن سے انسان کو شرم اور حیا اور غیرت ہونی چاہیئے اپنی شیخی اور اپنے افتخار کا باعث سمجھے۔ آہ اس قوم پر جو انسان کی بھلائی کے کاموں کو جو نیک نیتی سے نیکی کے لئے کئے جاویں، بے عزتی کے کام سمجھے۔

آہ! اس قوم پر جو خدا کو دھوکا دینے کے لئے کبر یا پندار کے کالے ثروت سے بنے ہوئے تقدس کے برقع کو اپنے مُنہ پر ڈالے مگر اپنی بدصورتی اور دل کی برائی کا کچھ علاج نہ سوچے۔ آہ اس پر جو اپنی قوم کو ذلت اور نکبت کے سمندر میں ڈوبتا دیکھے اور خود کنارے پر بیٹھا ہنستا رہے۔ اپنے گھر میں چھپے خزانے ایسی بے شرمی اور بے حیائی کے کام کرے جس سے بے شرمی اور بے حیائی بھی شرما جاوے۔ لیکن قوم کی بھلائی کے کام کو شرم و نفرین کا کام سمجھے۔

اے رئیسو اور دولت مندو! تم اپنی دولت و حشمت پر مغرور ہو کر یہ مت سمجھو کہ قوم کیسی ہی بدحالت میں ہو ہمارے بچوں کے لئے بہت کچھ ہے یہی ان لوگوں کا بھی خیال تھا جو تم سے پہلے تھے مگر اب انہی کے بچوں کی وہ نوبت ہے جن کے لئے آج ہم اس اسٹیج پر کھڑے ہیں۔

اے صاحبان! ہر کوئی تسلیم کرتا ہے کہ تعلیم نہ ہونے سے قوم کا حال روز بروز خراب ہوتا جاتا ہے قوم مفلس ہو گئی ہے۔ قوم کے بچے اخراجاتِ تعلیم کے سرانجام نہ ہونے سے ذلیل بد ذلیل ہوتے جاتے ہیں۔ میں نے کوئی پہلو ایسا نہیں چھوڑا جس سے قوم کے غریب بچوں کے اخراجاتِ تعلیم میں اعانت پہنچے۔ مگر افسوس کامیابی نہیں ہوئی۔ خود لوگوں سے بھیک مانگی، بہت ہی تھیلی لی۔ والنٹیئر بنانے چاہے، بہت ہی کم بنے، اور جو بنے ان سے بھی کچھ بن نہ آئی۔ پس آج میں اس اسٹیج پر اس لئے آیا ہوں کہ قوم کے بچوں کی تعلیم کے لئے کچھ کر سکوں۔

لیڈیز اور یورپین جنٹلمین! میں خوب جانتا ہوں کہ تم نے اپنی قوم کے غریب بچوں کے لئے کیا کچھ کیا ہے۔ بڑے بڑے ڈیوک، ڈچس اسٹیج پر آئے ہیں، اور غریبوں کی امداد کرنے سے عزت پائی ہے۔ اس وقت بھی یورپین نے اپنی نیک دلی ثابت کی ہے کہ باوجود ہم قوم نہ ہونے کے ہمارے شریک ہیں۔ اور تھوڑی دیر میں ہمارے یورپین دوست اور مسٹر کینیڈی کلکٹر اور افسر ضلع۔ نہیں۔ نہیں، مسٹر کینیڈی میرے دوست اس اسٹیج پر آنے والے ہیں۔ مگر ہندوستان کا نہ وہ خیال ہے نہ وہ دل اور نہ وہ نیکی جو ایسے کاموں کی باعث ہوتی ہے۔ ہندوستان میں یہ پہلا موقع ہے جو میں اس کام کے لئے اس اسٹیج پر کھڑا ہوا ہوں جہاں تک مجھ سے ہو سکے گا میں اپنی قوم کی بھلائی میں کوشش کروں گا اور ضرور کروں گا۔ اور لوگوں کو جو بکنا چاہیں بکنے دوں گا۔ کون سی بات ہے جو لوگوں نے میری نسبت نہیں کہی۔ اور میں نہایت خوش ہوں گا کہ جو کچھ ان کو کہنا باقی رہ گیا ہے وہ بھی اب کہہ لیں —— اس موقع پر میں حافظ کی ایک غزل پڑھوں گا جو میرے فیلنگ کے مناسب ہے اور جس میں میں نے دو شعر اور ملا دئے ہیں۔

ساقیا برخیز و در دہ جام را — خاک بر سر کن غمِ ایام را
ساغرِ مے بر کفم نہ تا ز بر — برکشم ایں دلقِ ازرق فام را
گرچہ بدنامی است پیشِ عاقلاں — ما نمی خواہیم ننگ و نام را
بادہ در دہ چند ازیں بادِ غرور — خاک بر سر نفسِ نافرجام را
دودِ آہِ سینۂ نالانِ من — سوخت ایں افسردگانِ خام را

محرمِ رازِ دلِ شیدائے خود　　کس نمی بینم ز خاص و عام را

با دل آرامے مرا خاطر خوش است　　کز دلم یک بارہ بُرد آرام را

ننگرد دیگر بہ سرو اندر چمن　　ہر کہ دید آں سروِ سیم اندام را

کیست آں سروِ سہی کافر سرشتی　　باختم دین و دل و آرام را[1]

قوم ما اے قوم ما کز بہر تو　　دادہ ام بر باد ننگ و نام را[2]

صبر کن احمد بسختی روز و شب　　عاقبت روزے بیابی کام را[3]

مسز کینیڈی، ڈاکٹر موریارٹی، مسٹر اسمتھ، مسٹر انتونی۔ اسٹیج پر آتے ہیں اور چاروں مل کر انگریزی میں ایک گیت گاتے ہیں۔

اس کے بعد آغا کمال الدین منجر اسٹیج پر آتے ہیں اور اپنا فارسی قصیدہ پیش کرتے ہیں جو ۱۲ اشعار پر مشتمل ہے۔ چند اشعار یہ ہیں:۔

اے پیروانِ دینِ حنیفِ پیمبری　　فریاد از ستیزۂ ایں چرخِ چنبری

مائیم آں گروہ کہ از فرِّ دینِ پاک　　حق داد مان شہنشہی و قلندری

. . . .

مائیم کہ بجز شہیدانِ قوم ما　　با فقرِ جنت است خدا خود مشتری

مائیم اے گروہ از آں قوم کز شرف　　خورشید پرتو افگن و مہ کرد ساغری

. . . .

مائیم آں گروہ کہ زد آتش جدال　　بخشید ما خدائے دو گیتی سمندری

. . . . . .

ولد اے گروہ کہ در دورِ روزگار　　شد ختم بر ملتِ اسلام صفدری

بر شوکت و شجاعتِ اجلالِ قومِ ما　　خود شاہد است رزمِ یہودانِ خیبری

. . . .

اینک پس اے گروہ چرا دبر پدیدم شت　　با کفر گشت یار بما کرد کافری

اینک پس اے گروہ چرا درمیانِ ما　　نبود دریں زمانہ یکے مردِ لشکری

. . . .

اینک پس اے گروہ چہ شد کہ بروزگار　　مارا نصیبِ فاقہ کشی گشت و مضطری

---

[1] [2] اضافہ سرسید، [3] مقطع میں حافظ کی بجائے احمد کردیا ہے۔

اینک پس از گرو چرا پیشوائے ما ۔۔ بر امتانِ خود نکند یاد رہبری

اے امتِ محمد یا قومِ تیرہ بخت ۔۔ امروز حالِ ما زچہ جستہ است ابتری

کو شوکت و جلالتِ دینِ محمدیؐ ۔۔ کو صولت و شجاعتِ بازوئے حیدری

کو حشمت و شہامتِ اصحابِ مصطفٰےؐ ۔۔ کو زحمتِ شہادتِ شبیر و شبری

....

یارب چہ شد کہ ہر سرِ مو بجسمِ ما ۔۔ از جبرِ روزگار کند کارِ نشتری

یارب خطا چہ سرزدہ از ما کہ ایں چنیں ۔۔ محتاج گشتہ ایم برزقِ مقدری

گویا گناہِ ما بود ایں بسکہ درجہاں ۔۔ کردیم اختیار بہر حال خودسری

یعنی خطائے ما بود ایں بسکہ راحتے ۔۔ بگزیدہ ایم و ترک شد از ما سپہگری

یعنی گناہِ ما بود ایں بس کہ قومِ ما ۔۔ از ہم بریدہ اند بگیتی برادری

یعنی گناہِ ما بود ایں کہ بروزگار ۔۔ دیں را زکاہلی بگرفتیم سرسری

آری کہ ما بدہر سراپا گنہ شدیم ۔۔ زاں روئے شد خدا و رسولش زما بری

اے قوم بازگشت بسوی خدا کنیم ۔۔ تا حالِ ما پذیرد ازیں توبہ بہتری

زانگہ طلب کنیم زشاہنشہِ عرب ۔۔ اے قوم ناامید بعد عجز یاوری

اے پیشوائے امتِ مرحوم الغیاث ۔۔ از ما مکن دریغ شہا دادگستری

تنجر بس است مہدی ہادی بدادِ ما

خواجہ رسید و کرد بایں قوم یاوری

ابھی آغا سجر اصفہانی کے قصیدہ کا مجمع پر اثر باقی ہے کہ آغا محمد حسین جو ایک مشہور سیاح ہیں افغانستان، مصر، سوڈان، اور کوہستانی علاقوں میں رہ چکے ہیں۔ سوڈانی بدوی لباس میں کھجور کی زنبیل لگائے برچھی ہاتھ میں لئے دنبہ کی رسی پکڑے اسٹیج پر آتے ہیں۔ خالص بدوی عربی میں گفتگو کرتے ہیں بدوی جوش دکھاتے اور دُنبہ کی تعریف کرتے ہیں۔ بدوی اور عربی گیت گاتے ہیں۔ رجز پڑھتے، سلام علیک و تحیۃ کہہ کر اسٹیج سے چلے جاتے ہیں۔

اس کے بعد مولوی خواجہ محمد یوسف صاحب اسٹیج پر تشریف لاتے ہیں۔ اور نہایت مختصر اور دلچسپ الفاظ حاضرین سے مخاطب ہو کر کہتے کہ جب پہلی بار سید صاحب نے اس طرح پینی ریڈنگ کا جلسہ کرنے کا خیال ظاہر کیا تو میں نے اس کی مخالفت کی لیکن جب انہوں نے قوم کی حالت کا خاکہ میرے روبرو کھینچا تو میں ان کا ہم خیال ہو گیا اور استہزاء کا اندیشہ میرے دل سے نکل گیا۔

ایک آواز:۔ (جو حاضرین کی صفوں سے آتی ہے) خواجہ صاحب اگر تم کو ایسا ہی قومی بھلائی کا جوش ہے تو میں قوم کی بھلائی کے لئے دو سو روپیہ تم کو دیتا ہوں اگر تم لوگوں کے سامنے پیشوازہ پہن کر اور گھونگرو باندھ کر ناچو۔

خواجہ صاحب (نہایت دلی جوش سے) مجھے منظور ہے کوئی جواب نہیں آتا (خاموشی) خواجہ محمد یوسف صاحب اپنی مثنوی جو اس موقع کے لئے انہوں نے کہی ہے، بڑی درد بھری آواز میں پڑھتے ہیں۔

(یہ مثنوی ۴۹ اشعار پر مشتمل ہے۔ حسب دستور حمد و نعت سے شروع ہوتی ہے۔ قوم کی بدحالی کا نقشہ پیش کر کے تعلیم کی طرف توجہ دلائی گئی ہے اور دعا پر ختم ہوتی ہے)

منتخب اشعار ملاحظہ ہوں:-

رہ حمد پیا سر سے چل اے قلم	کہ وصفِ خدا کچھ کروں میں رقم
میں کہتا ہوں کچھ حالِ قوم اب بیان	کہ جس کی پریشانیاں ہیں عیاں
میں اسٹیج پر کس لئے ہوں کھڑا	سنو غور سے دل لگا کر ذرا
نہیں اس میں کچھ نفع ذاتی مرا	ہے ہمدردیٔ قوم کا ماجرا
اگر دیکھو تم قوم کا حالِ زار	تو خود تم کو رحم آئے بے اختیار

قوم کے عروج و زوال کا نقشہ کھینچ کر حکومت و قوت کی برکتیں گنائی ہیں۔ علم کے فوائد بتائے ہیں اور دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہوتی ہے۔

تباہی میں کشتی ہے اس قوم کی	کسی نے مگر ناخدائی نہ کی
کرو اب بھی بہرِ خدا کچھ مدد	کہ ایں کشتی ما بساحل رسد
الٰہی بخیر اس کا انجام ہو	مرا نام ہو قوم کا کام ہو
اجازت یہ مسٹر کنیڈی نے دی	کریں شکریہ میں نہ اس کے کمی
کریں نو زبانوں سے گو شکر ہم	تو پھر بھی رہے زائد اس کا کرم
نمائش اسی کے ہے احسان کی	نہیں تاب و طاقت ہے انسان کی
بس اب یوسفؔ اپنی زباں بند کر	نہ ہو طول ——— کر اس کو اب مختصر

اس کے بعد پروفیسر آرنلڈ اسٹیج پر تشریف لا کر نہایت عمدگی سے ایک انگریزی نظم سناتے ہیں۔

پروفیسر آرنلڈ کے بعد سبز عبا پہنے رنگین عمامہ باندھے (۳۰ سالہ) مولانا محمد شبلی نعمانی اسٹیج کو رونق بخشتے ہیں۔ انہوں نے اس موقع کے لئے خاص طور پر ایک مسدس تصنیف کیا ہے۔

یہ مسدس ۱۷ بندوں پر مشتمل ہے۔ چند شعر یہ ہیں:-

آج کی رات یہ کیوں جمع ہیں احباب بہم	بھیڑ کیا ہے نظر آتا ہے یہ کیسا عالم
نوجوانانِ ہنر پرور و ارباب ہمم	جوق کے جوق چلے آتے ہیں کیسے پیہم

لہ "یادِ ایام" مولوی عبدالرزاق صاحب کانپوری

کچھ سمجھ میں نہیں آتا جو یہ سب سمجھے ہیں
شاید اس بزم کو یہ بزمِ طرب سمجھے ہیں

ہے گماں ان کو کہ آیا ہے تھیئٹر کوئی — یا کہ اس سے بھی تماشہ ہے یہ بڑھ کر کوئی
اس سبھا میں بھی نظر آئے گا اندر کوئی — مسخرا بن کے بھی آئے گا مقرر کوئی

نقل وہ ہوگی کہ دیکھی نہ سنی ہوگی کبھی
سیر وہ آج کریں گے جو نہ کی ہوگی کبھی

کوئی کہتا ہے تھیئٹر تو نہیں ہے لیکن — ساز و نغمہ بھی نہ ہو یہ تو نہیں ہے لیکن
راتیں کاٹی ہیں اسی شوق میں تارے گن گن — دیکھیں کیا سیر دکھائیں یہ بزرگانِ کہن

کچھ نہ کچھ تازہ کرامات تو ہوگی آخر
بوڑھے غمزوں میں کوئی بات تو ہوگی آخر

دوستو کیا تمہیں سچ مچ تھا تھیئٹر کا یقیں — کیا یہ سمجھے تھے کہ پردہ کوئی ہوگا رنگیں
نظر آئے گی جو سرتی ہوئی اک زہرہ جبیں — آئے گا پھول کے لینے کو ارم کا گلچیں

قوم کی بزم کو یوں کھیل تماشہ سمجھے
ہائے گر آپ یہ سمجھے تھے تو بے جا سمجھے

ہائے کیا سین ہے یہ بھی کہ گہر و شُہرا — صاحبِ افسر و اورنگ تھے جن کے آبا
قوم کے عقدۂ مشکل کے جو ہیں عقدہ کُشا — ایکٹر بن کے وہ اسٹیج پہ ہیں جلوہ نما

قوم کے خوابِ پریشاں کی یہ تعبیریں ہیں
ایکٹر یہ نہیں عبرت کی یہ تصویریں ہیں

بانیِ مدرسہ وہ سید والا گوہر — وہ منیجنگ کمیٹی کے معزز ممبر
شبلی غمزدہ وہ شاعرِ عجب از اثر — اور یہ فرزانۂ اقبال کے سب برگ و ثمر

نہ تکلف کے کچھ انداز نہ کچھ جاہ کی شان
بزم میں آئے ہیں اس حال سے اللہ کی شان

اپنے رتبوں کا نہ کچھ دھیان نہ کچھ وضع کا پاس — دوستوں سے نہ جھجک اور نہ دشمن سے ہراس
گرچہ سب کہتے ہیں حاصل نہیں کچھ بھی جز یاس — ہائے کیا دھن ہے کہ پھر بھی نہیں ٹوٹی آس

غرض مطلب کی ہے تصویر سراپا اُن کا
ہاتھ خود کاسۂ دریوزہ ہے گویا اُن کا

مسلمانوں کے تاریخی عروج و زوال کی تصویر کھینچنے کے بعد یہ مسدس اس بند پر ختم ہوتا ہے۔

اس کے حُسن سے کوئی افسانہ یارانِ وطن — یہ دکھا دیتے ہیں آنکھوں کو یہی خواب کہن

تیرے ہی نام کا اے قوم یہ گاتے ہیں بھجن — تیرے ہی نغمہ پہ مردو کے ہیں یہ ارگن

پوچھتا ہے جو کوئی ان سے نشانی تیری

یہ سُنا دیتے ہیں سب رام کہانی تیری

مسدس کے مضمون کی درد انگیزی اور اس پر مولانا کا پُرسوز اندازِ بیان ساری محفل حسرت و یاس کی محفل بنی ہوئی ہے۔ بہت سی آنکھیں اشکبار ہیں۔ سینوں میں دل تڑپ اُٹھے ہیں۔ مولانا شبلی اسٹیج سے رُخصت ہو چکے ہیں۔ چاروں طرف سناٹا چھایا ہوا ہے ——

ایک بار پھر حاضرین کی نگاہیں اسٹیج کی طرف اُٹھتی ہیں۔

ایک درویش — درویشی جُبہ زیب بدن گلے میں موٹے موٹے دانوں کے کنٹھے پہنے۔ سر پر لمبی ٹوپی اور جس پر ایک گیروا سا پٹکا لپٹا ہوا ہے۔ ہاتھ میں ایک تونبی لئے ایک شانِ بے نیازی سے خراماں خراماں اسٹیج پر آتا ہے یہ محمد سعید خاں صاحب ہیں جو درحقیقت درویش صفت آدمی ہیں اور درویشوں کی صحبت میں بڑا وقت گزار چکے ہیں۔

اسٹیج پر آتے ہی انہوں نے یا علی مدد کا نعرہ اس زور سے لگایا کہ لوگ یکایک چونک اُٹھے۔ دیکھئے وہ خالی تونبی لئے کو دکھا رہے ہیں۔ کان لگا کر سنئیے کہہ رہے ہیں :-

درویش :- "بابا قوم کے لئے یہ تونبی باندھی ہے اور قوم کے لئے یہ روپ بھرا ہے — بھلا ہو قوم کا!"

رام کا بیوپاری رے سادھو رام کا بیوپاری!

کسی نے لادا لونگ الائچی کسی نے سامو کھاری

ہم نے لادا نام سائیں دا پوری چھپک ہماری

سادھو رام کا بیوپاری

دلوں میں ایک بار پھر ہوک اٹھی۔ سائیں کی آواز میں درد ہے۔ خلوص ہے، پھر انہوں نے جناب علی مرتضیٰ کی منقبت میں ایک گیت پڑھا اور اسٹیج سے چلے گئے۔

پھر منظر بدلا —— اس مرتبہ دو پٹھان اپنا قومی سپاہیانہ لباس پہنے اسٹیج پر نظر آتے ہیں۔ آغا محمد حسین افغانی لباس پہنے ہوئے ہیں۔ یاقوت خان پٹھان اپنے خالص پٹھانی لباس میں ملبوس ہیں اور پٹھانی طریقہ پر تلوار لٹکائے ہوئے ہیں۔ اجنبیوں کی طرح ایک دوسرے کو دیکھ رہے ہیں۔

افغانی :- السلام علیکم

پٹھان :- وعلیکم السلام (آگے بڑھ کر پٹھانوں کی طرح ایک دوسرے سے گلے ملتے ہیں۔ اور پشتو میں بات کرتے ہیں۔ دورانِ گفتگو میں پتہ چلتا ہے کہ یاقوت خان پٹھان، آغا محمد حسین کے ایک بہت پرانے دوست کے بیٹے ہیں۔ پھر ایک بار بڑی گرمجوشی کے ساتھ ایک دوسرے سے گلے ملتے ہیں۔ محفل میں خوش دلی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔

لیجئے آغا محمد حسین پشتو کا افغانی لہجہ میں گیت گا رہے ہیں۔ اب یاقوت خاں پٹھان کی باری ہے انہوں نے بھی پشتو کے اشعار سنائے۔ یہ اشعار پرنسپل مسٹر بیک کی شان میں لکھے گئے ہیں۔

اب کی بار دونوں نے خالص پشتو لہجہ میں اپنا قومی گیت گانا شروع کیا۔ تمام پنڈال تہقہوں سے گونج رہا ہے۔

. . . . . .

اس کے بعد دس منٹ کے لئے آرام کا وقفہ آتا ہے۔

چوتھا سین

پردہ اُٹھتا ہے۔ مسٹر کینیڈی، ڈاکٹر موریانی، مسٹر اسمتھ، مسٹر انتھونی اسٹیج پر آتے ہیں۔ اور سب مل کر بڑے رسیلے سروں میں ایک انگریزی گیت گاتے ہیں۔

سامعین — مرحبا مرحبا، سبحان اللہ، سبحان اللہ، سبحان اللہ،

(بہت دیر تک صدائیں بلند ہوتی رہتی ہیں)

اس کے فوراً بعد ایک صاحب قطب الدین اسٹیج پر آتے ہیں اور بڑی فصاحت سے "بیٹل آف واٹرلو" انگریزی میں پڑھتے ہیں۔

(تھوڑی دیر خاموشی رہتی ہے)

احمد حسین خاں اسٹیج پر آتے ہیں اور بڑی خوش الحانی سے مولانا حالی کی مشہور مثنوی "تعصب و انصاف" پڑھتے ہیں۔ جو ان اشعار سے شروع ہوتی ہے۔

یاد ہے ہم کو وہ عالم اپنا   جبکہ ہم آپ تھے اپنے پہ فدا
اپنی جو بات، تھی خوش آتی تھی   اپنی ایک ایک ادا بھاتی تھی

اور اس شعر پر ختم ہوتی ہے۔

حالت القصہ جو دیکھی اپنی   کوئی کل پائی نہ سیدھی اپنی

اس کے بعد عباس حسین صاحب اسٹیج پر آکر مولانا کی ایک مشہور نظم "شکوۂ ہند" بڑی دلدوز آواز میں پڑھتے ہیں۔

رخصت اے ہندوستاں اے بوستانِ بے خزاں
رہ چکے تیرے بہت دن ہم بدیسی میہماں!

. . . .

برکتیں یاں چھوڑ کر ہم اپنی جائیں گے بہت
ہم نہ ہوں گے پر نصیحت ہم سے پائیں گے بہت

سامعین پر مسلمانوں کے عروج و زوال کے اس دلگداز بیان نے غم انگیز تاثر چھوڑا ہے اس کے بعد یاقوت خاں اسٹیج پر آکر مولانا شبلی کا ایک قصیدہ سناتے ہیں جس میں وقت کی مناسبت سے کچھ تبدیلیاں کر لی گئی ہیں۔

بزمِ احباب ہے پرجوش یہ جلسا کیسا
جم گیا پھر طرب و عیش کا نقشا کیسا
صفحۂ عیش کی سطریں ہیں برابر دیکھو
بنچ کے گرد یہ مجمع ہے صف آرا کیسا[1]

(اس شعر کا اضافہ کیا ہے)

صف بہ صف لوگ ہیں اور صدر میں ہیں سیدِ پاک
دیکھ اس طرح پہ کھلتا ہے یہ تغرا کیسا

مقطع ہے :-

اے حریفو تمہیں خالق کی قسم سچ کہنا،
شبلیِ خستہ نے لکھا یہ قصیدہ کیسا

اس قصیدہ نے سامعین پر بڑا اچھا اثر کیا ہے اور مولانا حالی کی مثنوی کا پُرالم تاثر زائل ہو گیا ہے ۔

پانچواں سین

محمد مصطفٰے خاں اسٹیج پر آتے ہیں اور قومی ہمدردی پر بہت عمدہ اسپیچ دیتے ہیں ۔

اس کے بعد خواجہ عبدالعلی اسٹیج پر آتے ہیں اور کوئن وکٹوریہ امپرس آف انڈیا کی سلامتی کا دعائیہ مسدس پڑھتے ہیں :-

زمانہ قیصر کا مداح خواں ہے — جہاں میں جو ہے وہ شادماں ہے
ہے طفل یا پیر یا جواں ہے — قوی ہے یا زار و ناتواں ہے
خدا سے کرتے ہیں یہ دعا سب
ہو خیر وکٹوریہ کی یارب

ہر ایک دل میں ہے اُلفت اُس کی — ہر اک زبان پر ہے مدحت اُس کی
ہے ابرِ رحمت حکومت اُس کی — ہے ماؤں سے بڑھ کے شفقت اُس کی
خدا سے کرتے ہیں یہ دعا سب
ہو خیر وکٹوریہ کی یارب

ہے خیر خواں کی قدرداں وہ — ہے گوروں کالوں پہ مہرباں وہ
ہے دیکھتی سب کو ایک ساں وہ — کوئی ہے پرجا کی یا ہے ماں وہ

---

[1] اصل مصرعہ یوں ہے ۔ "حسن و خوبی سے صف آرا ہے یہ مجمع کیسا"۔

خدا سے کرتے ہیں یہ دُعا سب
ہو خیر وکٹوریہ کی یا رب

وہ جہل کی ہے مٹانے والی — وہ علم کی ہے بڑھانے والی
وہ جنگ سے ہے بچانے والی — وہ صلح کی ہے سکھانے والی

خدا سے کرتے ہیں یہ دعا سب
ہو خیر وکٹوریہ کی یا رب

وہ ہند میں جب سے حکمراں ہے — نصیب خلقت کو عیش یاں ہے
نہ گھر میں ہم کو خوف جاں ہے — نہ راہ میں بیم رہزناں ہے

خدا سے کرتے ہیں یہ دُعا سب
ہو خیر وکٹوریہ کی یا رب

چھٹا سین

مسٹر کینیڈی، ڈاکٹر مورِیائی، مسٹر اسمتھ، مسٹر انتونی، اسٹیج پر کھڑے ہیں — سب مل کر گاتے ہیں :۔ "گاڈ سیو دی کوئین"

آخری سین

سر سید احمد خاں، حاجی محمد اسماعیل خان رئیس دتاولی، خواجہ محمد یوسف اور کالج کے دوسرے ممبر اسٹیج پر آتے ہیں اور سب مل کر مسٹر کینیڈی کے آگے ہی بدوی الحان میں یہ عربی اشعار پڑھتے ہیں :۔

نودعو احبیبی لکم السلاما — من الالٰہ ابدا دواما
تحیۃ مبارکا مادا ما — وجزیٰ لکم یا اکرم الکراما

پھر ایک بار یہی شعر ڈاکٹر مورِیائی، مسٹر اسمتھ، مسٹر انتونی اور پروفیسر ارنلڈ کے آگے ہی اسی الحان سے پڑھتے ہیں ۔

(ہارمونیم زور سے بجنا شروع ہوتا ہے اور جلسہ ختم ہو جاتا ہے)

۵

سیّد رضی ترمذی

ازل سے ابد تک

(ریڈیو کے لئے ایک منظوم تمثیل)

(ہمارے لاشعور کی اَن دیکھی دنیاؤں میں کچھ عجیب الخلقت کردار آباد ہیں، اُن کا ایک گروہ اپنے لئے ایک شہر تعمیر کرتا ہے، اس کی حفاظت کے لئے اس کے گرد مضبوط فصیلیں اور دیواریں کھڑی کرتا ہے۔ لیکن ایک دوسرا گروہ، کوئی دوسری قوت کسی لمحے اُسے مٹا دیتی ہے اور اس کے کھنڈروں میں ننگا ناچ ناچتی ہے اور اس تمام تر تخریب کو تعمیر کہہ کر قہقہے لگاتی ہے — خیالوں کے یہ عجیب الخلقت کردار ایک دوسرے سے ہمیشہ مصروفِ پیکار رہتے ہیں، اور اسی کش مکش سے لذّت یا اذیت اخذ کرتے ہیں —)

(رضی)

پیش لفظ —

وقت کی پھیلی وسعت میں جب، ایک اکیلا لمحہ رک کر، ایک ہنگامہ رک کر، صدیوں پر پھیلا کرے، تو کیا کہتے ہیں،
جو خاموش فسردہ آنسو، غم کا ایک بیاباں بن کر تنہائی میں آ گرتا ہے، کیا ہوتا ہے، اُس آنسو کو کیا کہتے ہیں؟
وہ جو اکیلی مدھم آہٹ، برسوں کی سنسان گلی میں بیٹھے بٹھائے کیسے کیسے طوفانوں کو، کیسے کیسے ہنگاموں کو لے آتی ہے —
کیا ہوتی ہے؟

اُس آہٹ کو کیا کہتے ہیں؟
اُس آہٹ کا — اُس لمحے کا — اُس آنسو کا نام نہیں ہے،
جس دُنیا سے یہ آتے ہیں، اس دُنیا میں لفظ نہیں ہیں،
وہ دُنیا لفظوں سے اُدھر، اک اور جہاں ہے،
ایک جہانِ معنی کہہ لیں، لیکن آخر معنی بھی اک لفظ ہے، جس سے لاکھ اشارے جھانک رہے ہیں،
لفظ پہن کر کوئی صورت بھی آ جائے، کوئی پیکر بول رہا ہو،
اُس کا گھونگھٹ کھول کے دیکھو، صورت دیکھو اور پہچانو،
نیا یہ وہی ہے! ...

ایک شہر

راوی :- سرِ شام کی اِن فضاؤں میں ہلچل سی برپا ہے،
اور پھڑپھڑاتے ہوئے تیز جھونکوں کے طوفاں میں اک پُر اسرار ہیبت سی ہر چیز پر چھا رہی ہے
اسی شہر کی ہر گلی، دُلہنوں سی سجی، کل مہکتی تھی،
جسموں کی، چہروں کی، آنکھوں کی رونق سے بازار جگ مگ تھے
لیکن یہاں کل سے یہ ہُو کا عالم ہے،
کوئی ہلچل ہے، نہ آہٹ ۔۔۔ نہ آواز
کوئی نہیں، کچھ نہیں،
شہر کا شہر سنسان ہے
اونچے اونچے مکانوں، کواڑوں، دریچوں سے وحشت برستی ہے۔
ہر شے سے لپٹے ہوئے، سرسراتے ہوئے خوف کے بھوت
قدموں کی بے نام آہٹ پہ بھی چونک اُٹھتے ہیں،
ہر موڑ پر جیسے کوئی انوکھا سا دبکا ہوا حادثہ منتظر ہے،
کہ اپنی جگہ سے اچانک تڑپ کر، کسی دیکھتی آنکھ پر آن جھپٹے،
(ایک دروازے کے پٹ زور سے کھلتے اور بند ہوتے ہیں)
یہ کچھ بھی نہیں ہے ۔۔۔ کواڑوں کے بجنے کی آواز تھی،
یہ ہوا چل رہی ہے،
یہی پھڑپھڑاتے ہوئے تیز جھونکوں کا طوفان ہے ہر طرف
لوگ اپنے گھروں سے عجب حال میں، ایسی وحشت میں بھاگے کہ سارے کواڑ اس طرح بج رہے ہیں،
کوئی گھر مقفّل نہیں،
گرد میں جابجا پھول کچلے پڑے ہیں،
درختوں کی شاخوں میں جھونکے سسکتے ہیں،
لیکن سڑک پر کوئی راہرو بھی نہیں،
ایک انسان بھی اب نہیں،
اور خیالوں کی بے ربط اُلجھن کے مانند ہر سمت بکھرا ہوا شہر، اتنا بڑا شہر
کل سے اسی طرح سنسان ہے،

ایک ہی چُپ ٹیما پڑتا ہے،

(موسیقی —)

راوی :۔ ـــــ کل رات کی بات ہے،

نصف شب کا عمل تھا،

مکانوں میں سب لوگ غافل پڑے سو رہے تھے۔ کہ اس ماہ نئے کا حقیقت میں آغاز ہوتا ہے۔

اس پر سکوں رات میں اک ستارہ جو شاید کئی روز سے مضطرب تھا،

اچانک عجب طَمطراق سے پھڑ پھڑاتا ہوا، آسمانوں سے نیچے گرا،

اور ـــ یکایک کہیں کوئی انسان اک وحشی سی آواز میں، اس اذیت سے، اس درد سے چیخ اُٹھا

جیسے وہ روشنی کی لکیر اُس کی وحشت کو اک تازیانہ تھی ـــ

سب خواب سے چونک اُٹھے

اور اس کی کراہوں سے ساری زمین کانپ اُٹھی

آسماں تھرتھرانے لگا، ـــ وقت رُک سا گیا،

آن کی آن میں شور ہی شور تھا ہر طرف

بڑبڑائے ہوئے لوگ یوں چیختے تھے کہ جیسے اس آواز سے جانے کیا ہو گیا ہو،

یہ وہ حادثہ تھا کہ خوابوں میں اس کا کسی کو تصور نہ تھا،

ایک صدیوں کا قیدی، جسے لوگ مردہ سمجھتے تھے، اب یک بیک جیسے خوابِ فراموشگاری سے انگڑائی لیکر کہیں از سرِ نو کھڑا ہو گیا، چیخ اُٹھا،

اور سب جانی پہچانی چیزوں کی صورت نئی ہو گئی،

زندگی اجنبی ہو گئی ـــ

ہر کوئی جس جگہ، جس طرح، اور جس حال میں تھا، اُدھر بھاگ اُٹھا،

جس طرف سے وہ آواز آئی تھی

سب یوں اندھا دُھند بھاگے کہ کچھ دیر میں شہر کا شہر خالی تھا،

جس طرح اب ہم اسے دیکھتے ہیں،

اسی شہر کی اُونچی اُونچی فصیلوں کے باہر وہ زنداں ہے،

جس میں وہ محبوس وحشی پڑا ہے

جہاں پھیلے صحرا میں دن رات اُڑتی ہوئی ریت ٹیلے بناتی ہے،

اس وقت سب لوگ وحشی کے زنداں کو گھیرے کھڑے ہیں،

وہاں ہم بھی چلتے ہیں

اور سُننے والوں کو آنکھوں سے سب کچھ دکھائیں گے،
لیجیے، تو ہم جا رہے ہیں، ——

* * *

(دُور سے ایک بہت بڑے ہجوم کی آوازیں سنائی دیتی ہیں، جو آہستہ آہستہ بہت
قریب آکر پھر ایک بار پس منظر میں چلی جاتی ہیں ——)

راوی ۱: یہاں شہر کے لوگ، سیلاب کی طرح اک کھولتا ہجوم
اُس کے زنداں کو گھیرے ہوئے ہے
سیہ رات کے اِس گھٹا ٹوپ اندھیرے میں کچھ مشعلیں اُن کے ہاتھوں میں جلتی ہیں،
کچھ ٹمٹماتے چراغوں کی مدھم لویں کانپتی ہیں،
چراغوں کی، اور مشعلوں کی لرزتی ہوئی روشنی میں
یہ منظر، یہ لوگوں کے چہرے، یہ ساری فضا
اور بھی کچھ پُراسرار سی ہو گئی ہے،
جہاں ہم کھڑے ہیں، یہاں سے وہ وحشی دکھائی نہیں دے رہا ہے
کہ زنداں کو ہر سمت سے یہ پریشان مخلوق گھیرے ہوئے ہے،
وہ سب ہیں کہ جن کے لئے اس کی آواز خطرے کا اعلان ہے۔
بچے، بوڑھے، جواں، عورتیں، مرد سب ہیں،
یہاں وہ بھی ہیں، جن کے گھر شہر میں برف زاروں کے مانند ہیں۔
جن کے سینوں میں دل کے بجائے کوئی برف کی سِل دھڑکتی ہے،
وہ بھی ہیں جن کی غذا آگ کے سُرخ شعلے ہیں۔
وہ بھی ہیں جو ہمیشہ ناتواں جانداروں کا خوں پی کے جیتے ہیں،
ایسے بھی ہیں جو کبھی عمر بھر اپنے نازک گھروندوں سے، اطلس سے حجروں سے،
باہر کی دُنیا میں جھانکتے نہیں۔
اجنبی پاؤں کی ایک آہٹ بھی جن کے لئے ایک طوفان ہے
وہ بھی ہیں جن کی شرمیلی آنکھوں نے اپنے سوا غیر مخلوق دیکھی نہیں،
اور ایسے جہاندیدہ، ہر لذّت لب چشیدہ بھی ہیں،
جن کی بزمِ رنگیں درود لذّت کی پھیلی ہوئی رہگذاریں رہی ہیں،
یہاں وہ بھی ہیں جو ہر اک چیز، ہر بات، ہر ایک منظر پہ ہنستے تھے،

لیکن یہاں ــ آج ــ اِس وقت
سب ایک گہری، پُر اسرار، گھمبیر حیرت کی تصویر بن کر کھڑے دیکھتے ہیں،
کہ کیا ہونے والا ہے، کیا ہو چکا ہے!!
یہ سب خوف سے زرد چہروں کا سیلاب
حیرت سے پتھرائی آنکھوں کا انبوہ
ساکت کھڑا دم بخود دیکھتا ہے،
کہیں کوئی حرکت نہیں ــ کوئی آہٹ نہیں۔
مشعلوں کی، لرزتے چراغوں کی یہ روشنی اُن کے سہمے ہوئے زرد چہروں پہ یوں تھرتھراتی ہے جیسے ــــ
مگر ــ

(اس فضا میں وحشی کراہتا ہے، اور رات کے اس پُر اسرار سناٹے میں گھبرائے ہوئے
لوگوں کی چیخوں اور شور سے کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی ــ لیکن پھر شور پس منظر
میں دب جاتا ہے)

راوی :۔ اس کی دلدوز وحشی کراہیں،
کہ جیسے وہ زنداں کی دیوار سے پٹختا ہے،
شاید وہ کچھ کہہ رہا ہے۔

وحشی :۔ (آہستہ آہستہ، اپنے آپ سے)
وہ روشنی کی لکیر، وہ موجِ رنگ، گرتے ہوئے ستارے کی رہگذر تھی،
جو ظلمتوں نے کہیں چھپا دی،
یہاں کوئی روشنی کے نغمے نہیں سُنے گا۔
یہاں کوئی آرزو کی کلیاں نہیں چُنے گا،

(وقفہ، ــ ہجوم کا شور)

وحشی :۔ (یک لخت بہت بلند آواز سے ہجوم کو مخاطب کرتے ہوئے)
یہ عقل و دانش کا شور، ظلمات کی وہ دلدل ہے
جس میں کوئی کرن، کوئی آرزو کی کونپل نہ جی سکے گی ــ
مگر یہ سُن لو کہ تم بھی صحرا میں ریت بن کر اڑا کرو گے،
یہی بگولے جو اپنے کھوئے ہوئے ستاروں کو ریگِ صحرا میں ڈھونڈتے ہیں،
یہی بگولے کبھی وہ آباد شہر تھے،

جن کے اُجڑے کھنڈروں کا اب نشاں بھی نہیں ہے باقی،
اُنھی کی عبرت کی داستاں آج تم بھی دہرا رہے ہو ـــ شاید
اُنھی کی پاداشِ جُرم میں آج تم کو بھی میری عظمتوں کی خبر نہیں ہے!!

(وقفہ ـــ بالکل سناٹا چھا جاتا ہے)

راوی :۔ کہیں کوئی حرکت نہیں ـــ کوئی آہٹ نہیں ـــ
سانس رُک سے گئے۔
جیسے پتھر کے بے جان بُت گھُورتے ہیں، خلاؤں میں
آنکھیں کھُلی ہیں، مگر دیکھتے کچھ نہیں،
مشعلوں کی لرزتی ہوئی روشنی تھرتھراتی ہے۔
سب خوف سے زرد چہروں کا انبوہ ـــ لیکن ـــ وہ کچھ کہہ رہا ہے ـــ

وحشی :۔ تم اپنی تاریکیوں کے گہرے دبیز پردے ہٹا کے دیکھو،
میں درد سے کیوں کراہتا ہوں۔
تمہاری اس بے حسی پہ کیوں رو رہا ہوں۔
کب سے مری تمنا پگھل پگھل کر ٹپک رہی ہے۔
کہ جیسے ویران مرقدوں پر چراغ جلتا ہو
ایک ایسا چراغ جس کے لئے ستارے زمیں پہ اُتریں
حسین مجبولوں کی محفلیں جس کو ڈھونڈتے ڈھونڈتے اُجڑ جائیں
جس کے آنسو بھی نرم غنچوں کے ہونٹ چُن لیں
وہ درد سے یوں کراہتا ہے ـــ
مگر جو لفظوں کے جال تم اپنے گرد صدیوں سے بُن رہے ہو، یہ تیرگی ہے!!
یہ ایک حبسِ دوام تم جس کو زندگی کا سکوں سمجھتے ہو، تیرگی ہے!!
کبھی کبھی کوئی آبجو میری جستجو میں نکل پڑی ہے، تو اس کو صحرا نگل گئے ہیں،
نُکیلے لفظوں کے خارزاروں میں کتنے نغمے لہو لہان آج تک سسکتے ہیں،
کتنے گرتے ہوئے ستاروں کے راز اس تیرگی میں دم توڑتے رہے
اور کوئی مجھ تک نہ آسکا ـــ
راستے میں تم تھے!!

(وقفہ، جس میں ہجوم کا شور ابھرتا ہے، گھبرائے ہوئے لوگوں کی ہلچل، چیخیں، اور

شور یوں ہے، جیسے وہ خطرے کے روبرو کھڑے ہوں اور بھاگ بھی نہ سکیں)

راوی :۔ وہ چپ ہو گیا
اُس کی آواز اس شور میں دب گئی ہے
کئی سہمے سہمے چراغوں کی مدّھم لویں اس کے سانسوں کی جھنکار سے بُجھ چکی ہیں،
ہجوم اس قدر مضطرب اور بے چین ہے جیسے وہ چیخنا چاہتے ہیں مگر چیخ سکتے نہیں،
خوف سے فکر کی قوتیں جیسے شل ہو گئیں۔
جیسے دیواروں میں پڑ گئے ہوں شگاف اور سب بے اماں ہو گئے ہوں،
(شور میں سے کچھ آوازیں اُبھرتی ہیں)

(ہجوم میں سے آوازیں):۔
پہلی آواز:۔ مشعلیں اپنی سنبھالو، کوئی گمراہ نہ ہو
دوسری آواز:۔ ہم اندھیرے میں بھٹکتے ہیں کوئی راہ نہیں،
تیسری آواز:۔ راستے بند کئے تھے کس نے!!
چوتھی آواز:۔ اب کوئی راہ نہیں ہے باقی
پہلی آواز:۔ مشعلیں اپنی سنبھالو، کوئی گمراہ نہ ہو،
جگمگاتی ہے یہ مشعل تو کئی راہیں ہیں،
دوسری آواز:۔ اب کہاں جائیں گے ہم، اب یہاں دم گھٹتا ہے
پہلی آواز:۔ مشعلیں اپنی سنبھالو کوئی تاریکی میں گمراہ نہ ہو
مشعلیں راہ دکھائیں گی ہمیں،
تیسری آواز:۔ کس نے کھنڈروں میں بسائی تھی یہ بستی بولو!
چوتھی آواز:۔ (مائیکروفون کے قریب، سرگوشی میں)
میں تو کہتا ہوں کہ جاگو در زنداں کھولو
پہلی آواز:۔ مشعلیں اپنی سنبھالو کہ یہ تاریکیاں چھٹ جائیں گی،
دوسری آواز:۔ اب کبھی صبح نہ ہوگی، دوڑو ——— مشعلیں بجھتی چلی جاتی ہیں،
تیسری آواز:۔ یہ اندھیرے ہمیں کھا جائیں گے
جس کو ہم مُردہ سمجھتے تھے وہ زندہ نکلا،
چوتھی آواز:۔ یہ اندھیرے اُسی ان دیکھی ہوئی راہوں سے جائیں گے
دوسری آواز:۔ ان اندھیروں میں تو ہر راہ چھپی جاتی ہے

تیسری آواز: میری مشعل بھی بجھی جاتی ہے

چوتھی آواز: میں تو کہتا ہوں کہ جا کر درِ زنداں کھولو ——— اب کوئی اور نہیں راہِ نجات!

پہلی آواز: مشعلیں راہ دکھائیں گی تمہیں ——— اس مصیبت سے بچائیں گی تمہیں،

(شور پھر بہت بڑھ جاتا ہے)

راوی: شور ہی شور ہے،
ایک ہی شور میں سب کی آواز گم ہو گئی
ہر کوئی اپنی اپنی کہے جا رہا ہے، مگر کوئی سنتا نہیں، ——— اور کیسے سنے،
——— اس طرف ریت کے ایک اونچے سے ٹیلے پہ یہ کون ہے
جو بہت دیر سے ایک مشعل لئے اپنا بازو ہوا میں ہلاتا ہے، اور چیختا ہے،
مگر کوئی اس کی طرف دیکھتا بھی نہیں،

(وقفہ ——— شور پس منظر میں دب جاتا ہے)

شور کچھ کم ہوا، ——— اس طرف لوگ چپ ہو گئے۔

پہلی آواز: مشعلیں اپنی سنبھالو۔ کوئی گمراہ نہ ہو،
اس کے سانسوں کا دھواں ہے جو یہ سب ذہن ہیں دھندلائے ہوئے،
اس کی وحشت کے تصور سے ہراساں ہے نگاہ
ہاتھ کو ہاتھ سجھائی نہیں دیتا، پھر بھی
مشعلیں اپنی سنبھالو کہ نگاہوں سے نہ اوجھل ہو کہیں شہر کی راہ

دوسری آواز: ایسے وحشی سے خداؤں کی پناہ

پہلی آواز: اس کا پیغام ہے بس ایک ہی اڑتے ہوئے لمحے کی چمک کا پیغام
اور انجام ہے ——— وہی غار، وہی گہرے غار
تیرہ و تار و مہیب
وہی بھٹکی ہوئی روحوں کا جہنم جس میں
ایک اک لمحہ دہکتا ہوا انگارہ سا گرتا ہے رگِ جاں کے قریب
شام ہو جائے تو پھر صبح نہیں ہو سکتی ———
مشعلیں اپنی سنبھالو کہ یہی فکر کا وہ لمحہ ہے
جس میں تقدیر بدل جاتی ہے
کیا تعجب ہے جو زنجیر پگھل جاتی ہے

لیکن اے ساتھیو، تم جانتے ہو
دل سلامت ہو تو گرتی ہوئی دیوار سنبھل جاتی ہے
ورنہ ہر راہ اُسی راہ میں ڈھل جاتی ہے
شہر کی راہ نہ کھو جائے کہیں، یاد رہے
یہ وہی راہزنِ پرسشِ خرد ہے جس کو
ہم نے صدیاں ہوئیں شہروں سے نکالا تھا کہ مجبور تھے ہم
کون چاہے گا کہ لٹ جائے یہ نظمِ عالم
کون چاہے گا کہ پھر شہر ہو درہم برہم

(ہجوم میں شور، اُس کی تائید میں)

آوازیں :- (مائیکروفون کے قریب)
دوسری آواز :- یہ ہر نظم کی برہمی چاہتا ہے
تیسری آواز :- یہی ابتری چاہتا ہے
دوسری آواز :- مجھے یاد ہے جب یہ آزاد تھا سب ہراساں تھے اس سے
یہ وحشی وہی ہے
تیسری آواز :- وہی ہے جو تاریک راتوں میں چپ چاپ خاموش گلیوں میں آکر یہ کہتا تھا
میں ایک درماندہ بے کس مسافر ہوں، مجھ کو پناہ دو۔
مگر جس نے دروازہ کھولا، اُسے لُوٹ کر لے گیا
پہلی آواز :- مشعلیں اپنی سنبھالو، کوئی گمراہ نہ ہو،
ہے کوئی اب بھی جو اِس خطرے سے آگاہ نہ ہو،
شہر کو لوٹ چلو، وقت ہے اب بھی ورنہ
خارزاروں میں بھٹکتی ہوئی روحوں کی طرح رہ جاؤ گے
سکھ کی ہر سیج اُجڑ جائے گی ——
ساتھیو، دوستو، گرتی ہوئی دیوار سنبھل سکتی ہے
شہر کو لوٹ چلو ——

(شور ——)

آوازیں :- لوٹ چلو —— لوٹ چلو،
دوسری آواز :- لوٹ چلو،

تیسری آواز:۔ لوٹ چلو

دوسری آواز:۔ شہر کو لوٹ چلو

تیسری آواز:۔ اس اندھیرے میں کوئی راہ سجھائی نہیں دیتی ہم کو

چوتھی آواز:۔ اب کوئی راہ نہیں ہے باقی

تیسری آواز:۔ یہ اندھیرے ہمیں کھا جائیں گے، اب کیا ہوگا،

پہلی آواز:۔ اب بھی گرتی ہوئی دیوار سنبھل سکتی ہے

چوتھی آواز:۔ ان شگافوں کو مگر لفظ نہیں بھر سکتے،

وہ حقیقت کی طرح شہر میں در آئے گا

جاؤ جاکر درِ زنداں کھولو

پہلی آواز:۔ مشعلیں اپنی سنبھالو، کوئی گمراہ نہ ہو،

راوی:۔ شور ہی شور ہے ہر طرف

ہر کوئی اپنی اپنی کہے جا رہا ہے، مگر ——

(جیسے وحشی زنداں کی سلاخوں سے جھگڑ رہا ہے، اور سلاخیں ٹوٹ رہی ہیں،)

اب یہ سب لوگ چپ ہو گئے،

بکھرا بکھرا ہجوم اس طرف گھٹ گیا

آنکھیں ساکت ہیں

پھر جاگتے، دیکھتے جسم، پتھر کے بے جان بُت بن گئے —— سانس پھر رک گئے،

کوئی حرکت نہیں ——

وحشی:۔ سکوت اُبھرے سکوت کی اس فضا میں کب سے مری تمنا پگھل پگھل کر ٹپک رہی ہے

تمہاری ہر خوابگہ کی دیوار سے لگی میری آرزوئیں سسکتی رہتی ہیں۔

اور کوئی دیکھتا نہیں ہے

چراغ سے جیسے سانس لیتے ہوئے بقیدِ حیات ذروں پہ سرنگوں اپنی بے بسی پر مچل رہے ہوں،

مرے خیالوں میں سرسراتے ہیں کتنی رعنائیوں کے پیغام

جن کے ہر شکن سے لذت کی آنچ بہا کے پھوٹنے

مجھے وہ غنچے، وہ گہرے، تاریک، اجنبی راز دیکھتے ہیں،

وہ جن کے سینوں میں پیاس وہ خفیہ گی سسکتا ہے

اک کرن، ایک قطرۂ شبنم کی آرزو میں،

(ایک نغمہ دُور فضا میں بلند ہوتا ہے)

سُنو، ستاروں کی مضطرب آہٹیں جو اپنی بلندیوں سے اُتر رہے ہیں ——
مگر تمہارا یہ خوف، صدیوں کا منجمد خوف، ایک دیوارِ بے حسی ہے
کہ جس سے میں سر ٹپک رہا ہوں،

ہجوم کی آوازیں :

پہلی آواز : مشعلیں اپنی سنبھال کر یہی نگر کا وطیرہ ہے
چوتھی آواز : — اب شگافوں کو کبھی لفظ نہیں بھر سکتے،
گونجتی آوازیں : لفظ نہیں بھر سکتے !
پہلی آواز : کس نے کھولا درِ زنداں —— دیکھو
اب وہ بپھرا ہوا آزاد کھڑا ہے —— بھاگو
چوتھی آواز : چھوڑو، گرتی ہوئی دیوار کو گر جانے دو
وہ حقیقت ہے اُسے شہر میں در آنے دو
گونجتی آوازیں : —— در آنے دو،
—— در آنے دو،
پہلی آواز : شہر میں آگ لگی ہے دیکھو
شعلے کس طرح بھڑک اُٹھے ہیں،
چوتھی آواز : (قہقہہ) زندگی جشنِ چراغاں نہ منائے !
گونجتی آوازیں : یہ چراغاں ہے —— چراغاں ہوگا،

(وحشی جیسے فتح کا پرچم لہراتا آگے آگے جا رہا ہے اور سارا ہجوم اس کے پیچھے پیچھے ناچتا گاتا آ رہا ہے)

وحشی : وہ دیکھو، اک سیلِ نغمہ و رنگ جاگ اُٹھا،
گونجتی آوازیں : جاگ اُٹھا،
وحشی : سیلِ نغمہ و رنگ جاگ اُٹھا،
دیکھو، اب وہ دیوارِ بے حسی اس میں بہہ گئی
گونجتی آوازیں : بہہ گئی،
وحشی : دیکھو گردِ افسردگی، وہ سب تیرگی بہت دور رہ گئی
گونجتی آوازیں : تیرگی بہت دور رہ گئی۔

وحشی :- دیکھو —— گُم شدہ راستے جو گھٹی روؤں کے مانند ظلمتوں کی تہوں سے جھانکتے

فضائیں نقارے بج رہے ہیں۔

کہ آج شعلوں، تمام نغموں، رُکے ہوئے آنسوؤں کو آزادیاں ملیں گی،

ستارے پھولوں کے ساتھ ناچیں گے،

گونجتی آوازیں :- ناچیں گے،

وحشی :- ستارے پھولوں کے ساتھ ناچیں گے، رقص ہوگا،

وہ رقص ہوگا کہ زندگی کی تمام ٹھٹھری ہوئی رگیں انجوئے گرم کے آبشار بن جائیں۔

خشک پتّے جوان نغموں کی دُھن پہ ناچیں

گونجتی آوازیں :- جوان نغموں کی دُھن پہ ناچیں

راوی :- مشعلیں سب کی سب بجھ چکیں کب کی، لیکن

یہاں خون سے تمتماتے ہوئے سُرخ چہروں سے ساری فضا میں اُجالا ہے

اک پھول ہونٹوں سے چھُو کر، اُدھر سے کسی نے ہوا میں اُچھالا تو سارے اُچھلنے لگے ہیں۔

—— وہ اک رقص برپا ہوا —— دائرے بن گئے،

بچّے، بوڑھے، جوان، عورتیں، مرد، سب دائروں میں بٹے

رقص برپا ہوا،

رقص کے دائرے دور تک پھیلتے جا رہے ہیں،

نہ وہ شہر کے بام و در ہیں، نہ اُس کی فصیلیں، نہ راہوں کی دیوار ——

حدِ نظر تک یہی رقص کے دائرے پھیلتے جا رہے ہیں،

(دُور سے قہقہے بلند ہوتے ہیں)

وحشی یہ قہقہے گونجتے رہیں گے،

گونجتی آوازیں :- یہ قہقہے گونجتے رہیں گے،

وحشی :- ہر ایک گم گشتہ موج، ہر راہ، ایک سیلِ طرب میں مل جائے گی

گونجتی آوازیں :- یہی سیلِ زندگی ہے!

وحشی :- یہ قہقہے گونجتے رہیں گے،

گونجتی آوازیں :- یہ قہقہے گونجتے رہیں گے،

راوی :- اَزل سے اَبد تک ——!!

مصنف: ہیرلڈ برک ہاوس ——————— مترجم: شاہد احمد دہلوی

دُم چھلّے

کردار:-

* ——— خاتون شمیمہ ——————— *
* ——— خاتون صوفیہ ——————— *
* ——— سوسن ——————— *
* ——— کرنل صفدر ——————— *

مقام گلشن آباد ——— زمانہ ۱۸۵۷ء کے کچھ مدت بعد

منظر:-

پرانی وضع کا سہ دری، دری، چاندنی، قالین کا فرش، گاؤ تکیئے لگے ہوئے۔

صبح کا سہانا وقت ہے۔ سہ درے میں خوب روشنی ہے۔

بیس بائیس سال کی ایک جوان لڑکی سوسن اندر آتی ہے۔ اس کے پیچھے پیچھے تقریباً اسی عمر کی ایک خاتون صوفیہ داخل ہوتی ہے۔

سوسن:- بیگم فرماتی ہیں آپ تشریف رکھئے میں ابھی آتی ہوں۔

صوفیہ:- سوسن! بیگم سے کہنا اگر آپ میری وجہ سے لباس تبدیل کرنے گئی ہیں تو مجھے آپ سے سخت شکایت ہوگی۔

سوسن:- خاتون صوفیہ، بغیر لباس تبدیل کئے بیگم کسی سے نہیں ملتیں۔

صوفیہ:- میں کوئی غیر تو ہوں نہیں کہ میرے لئے اہتمام کیا جائے۔ یہ بھی جرم ہے صبح صبح چلی آئی۔ اور ———

سوسن:- بیگم لباس تبدیل کر رہی ہیں بس اب اور کیا کہا جائے۔ انہیں دیر نہیں لگے گی۔

صوفیہ:- (بیٹھتے ہوئے) اچھا۔ بات یہ ہے کہ مجھے آج دوپہر کی گاڑی سے لوٹ جانا ہے۔ بیچ میں اور کوئی وقت تھا ہی نہیں۔

سوسن:- (مرعوب ہوکر) ریل سے جائیں گی آپ خاتون؟

صوفیہ:- (مسکرا کر) ہاں

سوسن:- آپ بڑی ہمت والی ہیں۔ مجھ میں تو اتنا حوصلہ نہیں ہے۔

صوفیہ:- اچھا یہ تو بتاؤ سوسن، تمہاری بیگم کی طبیعت تو ٹھیک رہتی ہے؟

سوسن :۔ اچھی رہتی ہیں ماشاء اللہ۔ آپ جانیں ناحق پریشان ہوتی ہیں۔ مرتی نے انہیں بہت مایوس کیا ہے۔

صوفیہ :۔ مرتی؟ مرتی کون؟

سوسن :۔ اسے ہے وہ پتی ہے نا۔ اس کے دو بچے ہو گئے ہیں۔ اس کا بیگم کو اتنا صدمہ ہوا کہ نڈھال ہو گئیں۔

صوفیہ :۔ اوئی!

سوسن :۔ نام اس کا اب بھی مرتی ہے اگرچہ مرتی کی آب تو جاتی ہی رہی۔ بیگم سمجھتی ہیں کہ مرتی نے انہیں دھوکا دیا۔

صوفیہ :۔ تم اپنی کہو سوسن؟

سوسن :۔ اسے میں تو بالکل ٹھیک ہوں خاتون ——— صوفیہ۔

صوفیہ :۔ ہوں۔ کوئی گڑبڑ نہیں؟

سوسن :۔ نہیں، مگر ——— خاتون صوفیہ ——— دیکھئے آپ کی بات بیگم مانتی ہیں۔ وہ ——— ایک بات مجھے بہت کھٹکتی رہتی ہے۔ اگر آپ میرے حق میں اُن سے دو ایک کلمۂ خیر کہہ دیں تو یقین ہے ———

صوفیہ :۔ بتاؤ تو سہی آخر کیا بات ہے؟

سوسن :۔ سُنیئے خاتون، جب میں یہاں آئی تھی، دس سال پہلے ——— یتیم خانہ سے ——— تو بیگم نے مجھے رکھتے وقت کہا تھا "دیکھو سوسن، دُم چھلے نہیں ہوں گے"۔ اور میں نے کہا تھا "نہیں بیگم، ہرگز نہیں"۔ اس وقت میری عمر ہی کیا تھی؟ ان باتوں کو جانتی ہی نہ تھی۔ بہت سے ہوں گے جو میری عمر کو پہنچنے پر اپنی زبان سے پھر جائیں مگر ———

صوفیہ :۔ کیا نہیں دُم چھلے چاہئیں، سوسن؟

سوسن :۔ نہیں خاتون، مجھے نہیں چاہئیں دُم چھلے۔ ایک وقت میں ایک دُم چھلا ہی عورت کے لئے بہت ہوتا ہے۔

صوفیہ :۔ کوئی ہے تمہاری نظر میں؟

سوسن :۔ میں نے دیکھا ہے کہ بھورا آپ مجھے گھورا کرتا ہے۔ اور میں نے اگر بیگم کو زبان نہ دی ہوتی تو ———

صوفیہ :۔ میں سمجھ گئی۔

سوسن :۔ مگر میں وعدہ کر چکی ہوں اور میں اپنے وعدے سے پھرنے والی نہیں۔ مگر جب کبھی میں بیگم سے اس سلسلے میں کچھ کہنا چاہتی ہوں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ پہلے ہی سے تاڑ گئی ہیں اور ان کی آنکھیں مجھ سے کہہ دیتی ہیں "خبردار جو آدھی بات بھی مُنہ سے نکالی"۔ حالانکہ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ خود اُن کے ساتھ کبھی کوئی دُم چھلا نہیں لگا۔

صوفیہ :۔ دکھڑی ہو جاتی ہے، سوسن!

سوسن :۔ (اپنا بچاؤ کرتے ہوئے) گلشن آباد میں کون ایسا ہو گا جو بیس سال سے یہاں رہتا ہو اور اس نے کبھی نہ سُنا ہو کہ خاتون شمیم اور ———

صوفیہ :۔ خاموش ہو جاؤ، سوسن۔

سوسن :۔ پھر بات بھی بالکل سچی ہے۔ اور پھر وہ پردیس سے واپس بھی آ گئے ہیں۔ خود میں نے انہیں دیکھا ہے۔

صوفیہ :۔ صفدر واپس آ گئے؟

سوسن :۔ آپ نے اُن کا نام لیا ہے، میں نے نہیں۔ جی ہاں، واپس آ گئے۔

صوفیہ :۔ کب؟

سوسن :۔ کل ہی بیگم کے ساتھ بازار گئی تھی۔ جب ہم ایک دکان میں گئے تو ایک صاحب کو دیکھا ہوا پنا چُرٹ جلانے کے لئے دیا سلائی خرید رہے تھے۔

صوفیہ :۔ گلشن آباد کے صدر میں چُرٹ!

سوسن :۔ جی ہاں خاتون۔ اور اُن صاحب نے بیگم کو دیکھ کر اپنی ٹوپی احتراماً اُتاری۔ بیگم ایکدم سے اُچھل پڑیں اور میرا ہاتھ زور سے پکڑ کر بولیں، "صفدر صاحب" ـــــ پھر آپ کو روکیں "صفدر صاحب"۔ اور پھر سودا اس طرح خریدنے لگیں جیسے کچھ ہوا ہی نہیں۔ بڑی ہمت والی خاتون ہیں ہماری بیگم۔ اب بھلا بتایئے تو، اگر کسی وقت میں وہ بیگم سے وابستہ ہوئے تھے تو ہیں بھُورے سے، وابستہ کیوں نہ ہوں؟

صوفیہ :۔ اچھا سوسن۔ جو کچھ میں کر سکتی ہوں کروں گی۔

(خاتون شمیمہ داخل ہوتی ہیں۔ عمر پچاس کے لگ بھگ۔ دھان پان سی۔ اُجلا رنگ۔ نفیس لباس)

شمیمہ :۔ صفو!

صوفیہ :۔ آداب عرض کرتی ہوں۔

(شمیمہ صوفیہ کو گلے لگا کر پیار کرتی ہے۔ سوسن باہر چلی جاتی ہے۔)

صوفیہ :۔ پہلے مجھے اس کی معافی چاہئے ہے کہ بہت سویرے ملنے چلی آئی۔

شمیمہ :۔ تمہارا گھر ہے، صوفیہ۔ تمہارے لئے دیر سویر کیا؟ جم جم آؤ۔

(دونوں بیٹھ جاتی ہیں)

صوفیہ :۔ اصل میں اور کوئی وقت تھا ہی نہیں۔ آج ہی واپس جانا ہے۔

شمیمہ :۔ گلشن آباد میں تم اب کم دکھائی دو گی۔

صوفیہ :۔ اب؟

شمیمہ :۔ میں نے اُڑتی اُڑتی خبر سُنی تھی کہ تمہاری شادی طے ہو گئی ہے۔

صوفیہ :۔ جی ہاں خاتون شمیمہ۔ (وقفہ) آپ کی دعا چاہیئے۔

شمیمہ :۔ بیٹی، میں تو تمہارے لئے ہمیشہ دعا کرتی ہوں۔

صوفیہ :۔ خاتون شمیمہ، میرا جی چاہتا ہے کہ آپ میرے منگیتر کو یہاں آنے کی اجازت دیں۔ جتنی میرے ساتھ آئے ہیں، جہاں تک مجھے یاد ہے اس گھر میں کوئی مرد کبھی نہیں آیا۔ مگر مجھے اُمید ہے کہ میرے معاملے میں آپ رعایت فرمائیں گی۔

شمیمہ :۔ صوفیہ، اس گھر میں تم اپنے منگیتر کی پذیرائی کی درخواست کر رہی ہو؟

صوفیہ :۔ اس خواہش کی جسارت [illegible] کی خواستگار ہوں۔ میری تمنا ہے جتنی اس گھر کو دیکھ لیں جہاں میں نے سلیقہ سیکھا ہے۔

شمیمہ :۔ کہیں باہر مجھے اُن سے مل کر بہت خوشی ہوگی۔ تم تو جانتی ہی ہو اس گھر میں کوئی مقام ایسا نہیں ہے جو کسی مرد کے لئے موزوں ہو۔ میرے گھر کی آرائش بہت نازک ہے۔ بہت دنوں تک تو میں ہوتی ہی کی طرف سے پریشان رہی جب میں نے خوب دیکھ کر بیلیاں [illegible]

احتیاط سے چلتی ہیں تب کہیں میرا اطمینان ہوا۔ مگر مردوں کی نقل و حرکت میں ذرا جو کوئی بات نکلتی ہو!

صوفیہ:۔ حسنی طبیعت کے بہت شریف ہیں۔

شمیمہ:۔ بے شک، بے شک، مگر مرد تو گھر میں خواہ مخواہ حائل ہی ہوتا ہے۔ خود مرد بھی اپنے آپ کو اَن لوانڈ محسوس کرتا ہوگا۔

صوفیہ:۔ (مسکرا کر) تو کیا آپ مردوں کو اصطبل میں رکھنا پسند کرتی ہیں؟

شمیمہ:۔ دو مردوں کے لئے قاعدے قواعد نہیں بناتی، صفو۔ ہاں ہم نے اپنے لئے اصول بنا رکھے ہیں۔

صوفیہ:۔ اور سوسن کے لئے بھی؟

شمیمہ:۔ سوسن کے لئے؟

صوفیہ:۔ سوسن محبت میں مبتلا ہو گئی ہے، مگر اس نے جو وعدہ آپ سے کر رکھا ہے اُس سے نہیں پھرے گی۔

شمیمہ:۔ عزیزمن، میں نے کہا تھا "دُم چھلے نہ ہوں"۔ اور میرا مقصد بھی یہی ہے کہ دُم چھلے نہ ہوں۔ اگر سوسن محبت میں مبتلا ہو گئی ہے تو جب اُسے چھٹی ملے باہر چلی جائے۔ میں اتنی تنگ نظر نہیں ہوں کہ اُس سے پوچھوں کس کے ساتھ گھومنے گئی تھی مگر میرا باورچی خانہ سوسن کے محبوب کے لئے مناسب مقام نہیں ہے۔ جب ہمارے طبقے کے لوگ احتیاط نہیں برتتے اور اونچی آواز میں بولتے ہیں تو بھلا سوسن کے درجے کے لوگوں کا کیا ذکر؟

صوفیہ:۔ (پاسداری کرتے ہوئے) وہ شاید تنہائی محسوس کرتی ہے۔

شمیمہ:۔ اُس کے لئے اس کا کام ہی بہت ہے۔

صوفیہ:۔ جاڑے کی اندھیری راتوں میں آپ تنہائی محسوس نہیں کرتیں؟

شمیمہ:۔ تنہائی، بیٹی؟ کسی زمانے میں مجھے تنہائی سے ڈر لگتا تھا۔ اور ایک دفعہ گلشن آباد میں بہت چوریاں ہوئیں تو مجھے خیال آیا تھا کہ اگر میرا شوہر ہوتا تو میں زیادہ محفوظ ہوتی۔۔۔۔ میرے منہ سے شوہروں کا ذکر سن کر تمہیں اچنبھا نہیں ہو رہا؟

صوفیہ:۔ جی نہیں۔ مجھے خود یہ لفظ کہتے شرم آتی ہے، کیونکہ میں جانتی ہوں وقت سے پہلے ایسے لفظ نہیں کہنے چاہئیں۔ مگر یہ بے حیائی کا لفظ بھی نہیں ہے۔

شمیمہ:۔ ہاں۔ مجھے وہ وقت یاد ہے جب سب کی طرح میں بھی شادی کرنے کی آرزو مند تھی۔ مگر وہ شخص جس سے مجھے ایک دفعہ شادی کرنے کا خیال آیا تھا کہیں بہت دور چلا گیا، کیونکہ میں نے اُس سے "نہیں" کہہ دیا تھا۔ حالانکہ میرا مقصد انکار کرنا نہیں تھا۔ اُسے کچھ ایسا گمان ہوا کہ میں رضامند نہیں ہوں، اور آج تک مجھے معلوم نہیں ہو سکا کہ میں نے "نہیں" کیوں کہا، حالانکہ میں سرتاپا "ہاں" کہنے کے لئے بے قرار تھی۔ صوفی! تم اپنے حسنی کے ساتھ خوب ہنسی خوشی سے رہنا۔ خدا کا شکر ادا کرو کہ تم نے "نہیں" نہیں کہا۔

صوفیہ:۔ خاتون شمیمہ، میں ایک شرمیلی سی عورت ہوں۔ میں نے "نہیں" دو دفعہ کہا، مگر حسنی نے تین مرتبہ پوچھا، اور تیسری بار میں نے مناسب سمجھا کہ اقرار کر لوں۔

شمیمہ:۔ صفدر صاحب نے صرف ایک دفعہ پوچھا اور پھر چلے گئے۔

صوفیہ: صفدر صاحب!

شمیمہ: یہی نام تھا اُن کا۔ میں لینا نہیں چاہتی تھی۔ بھول جاؤ صوفی کہ میں نے یہ نام لیا تھا۔ پُرانی باتوں کو بھول جانا ہی اچھا۔

صوفیہ: صفدر صاحب۔ مگر..... خاتون شمیمہ..... مستقبل تو اب بھی باقی ہے۔

شمیمہ: نہیں، ماضی کی کچھ پرچھائیاں ہیں جن سے پیچھا چھڑانا مشکل ہے۔ لیکن مستقبل میرے لئے کوئی نہیں ہے۔ میں اپنی پرچھائیوں کے ساتھ اتنی مدت تک رہی ہوں کہ اب مجھے روشنی سے ڈر لگے گا۔

صوفیہ: آپ کی پرچھائیاں؟

شمیمہ: آہ، سایوں کی دُنیا میں تمہیں زندگی گزارنی نہیں پڑے گی۔ روشنی میں تمہارا شوہر اور تمہارے بچے تمہارا انتظار کر رہے ہیں اور تمہیں آوازیں دے رہے ہیں۔

صوفیہ: ارے ہے، آپ تو مجھے شرمندہ کر رہی ہیں۔

شمیمہ: شرمندہ ہونے کی اس میں کیا بات، ہے؟ زندگی اور خوشی پر ناز کرو۔

صوفیہ: میرے پاس اتنا کچھ ہے۔ اور مجھے اور بہت کچھ چاہیئے۔ اور آپ اتنے کم پر ہی قانع ہیں۔

شمیمہ: کم؟ زندگی جوانوں کے لئے ہوتی ہے، زندگی ایک سنہرے دن۔ میرے لئے بڑھاپا، اور سائے۔ ہاں صوفی، مجھے تنہائی سے ڈر لگتا تھا۔ میں رو یا کرتی تھی کہ دن کیسے ہوتے ہیں اور راتیں اور بھی زیادہ طویل۔

صوفیہ: اور اب؟

شمیمہ: اب میرے لئے خوابوں کے بچے ہیں۔ بالکل دوسروں کے بچوں کی طرح کے صفو، فرق صرف یہ ہے کہ یہ بچے صرف میرے بچے ہیں۔ وہ بڑے نہیں۔ بڑے ہو کر بھدّے نہیں ہونے پاتے۔ ہمیشہ چھوٹے اور صاف ستھرے رہتے ہیں، حسین اور شائستہ۔ میرے پاس اُس وقت آتے ہیں جب میں اکیلی ہوتی ہوں، اور دیکھنا، پھر میں اکیلی نہیں رہتی۔ میں اُن کے لئے آتش دان کے آگے گدیلے بچھا دیتی ہوں اور وہ آکر ان پر بیٹھ جاتے ہیں اور آگ کی چمک دمک دیکھتے رہتے ہیں۔ یہ بچے میری چیزوں کو اُلٹ پلٹ نہیں کرتے، اُن کے پاؤں گندے نہیں ہوتے۔ ان کی آوازیں مُلائم اور دھیمی ہوتی ہیں۔ اور کبھی رات کو میری آنکھ کُھل جاتی ہے تو معلوم ہوتا ہے جیسے بچوں نے میرے گلے میں باہیں ڈال دی ہیں اور پیار کرنے کے لئے میری طرف اپنے ننھے ننھے مُنہ بڑھا دیئے ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے میں سچ مچ کے بچوں کو سچ مچ کی ماؤں کے ساتھ کرتے دیکھتی ہوں۔

صوفیہ: میں سوچتی ہوں کہ شاید یہ کیفیت حقیقت سے بہتر ہے۔

شمیمہ: (زور دے کر) نہیں نہیں۔ ہرگز نہیں۔ اسے بھول جاؤ صفو۔ میں نے وہ باتیں کہہ دیں جو کبھی نہیں چاہتی تھی۔ مجھے اپنی منگنی کی اور باتیں سناؤ۔ تمہارے جوڑے سِل گئے؟ جہیز تیار ہو گیا؟ تم میرے باغ سے پھول منگانا۔ موتیا اور گلاب گہنے کے لئے اور کمرے کی آرائش کے لئے طرح طرح کے پھول۔ تمہارے لئے میرے پاس بہت پھول ہیں۔

(سوسن داخل ہوتی ہے)

سوسن: (ہانپتے ہوئے) بیگم

شمیمہ :۔ کیا ہے سوسن ؟

سوسن :۔ ایک صاحب دروازے پر کھڑے ہیں۔ آپ سے ملنا چاہتے ہیں۔

شمیمہ :۔ ایک صاحب !

سوسن :۔ (جلدی جلدی) اے بیگم وہی صاحب ہیں جو کل دکان میں کھڑے چُرٹ جلا رہے تھے۔ بس کپڑے ذرا آج اچھے پہن رکھے ہیں۔ میں نے اُن سے کہا " بیگم آپ سے نہیں مل سکتیں "۔ مگر انہوں نے سُنی اَن سُنی کر دی، جیسے میں در و دیوار سے کہہ رہی تھی۔

شمیمہ :۔ میں اُن سے ملوں گی، سوسن۔

سوسن :۔ (حیرت سے) یہاں اندر ؟

شمیمہ :۔ ہاں۔

سوسن :۔ اللہ خیر۔ یہ کیا ہو رہا ہے۔ (باہر چلی جاتی ہے)

شمیمہ :۔ صفو، یہیں بیٹھی رہنا۔ یہ میرے امتحان کا وقت ہے۔ مجھے چھوڑ کر مت چلی جانا بیٹی۔

صوفیہ :۔ آپ کہتی ہیں تو نہیں جاؤں گی

شمیمہ :۔ میری ہمت تو میرا ساتھ دے گی ہی، مگر خدا کا شکر ہے کہ تم یہاں ہو صفو۔ یہ اچھا ہوا کہ تم یہاں آئیں تو میں نے اپنا لباس کر لیا۔

صوفیہ :۔ پیاری خاتون، آپ بڑی اچھی لگ رہی ہیں۔ ایک کیفیت ہے آپ میں۔

شمیمہ :۔ میرے تو ہاتھ پاؤں پھول رہے ہیں۔

صوفیہ :۔ آپ بالکل ٹھیک ہیں۔

شمیمہ :۔ صفو، ان کی کیا خاطر کی جائے ؟ کیا مرد شربت پیتے ہیں ؟ کیا صبح کے وقت مرد چائے پیتے ہیں ؟ مجھے کچھ نہیں معلوم۔ مردوں کے متعلق میں کچھ نہیں جانتی۔

صوفیہ :۔ انہیں تو سوائے آپ کے اور کسی چیز کی ضرورت نہیں ہو گی۔

(سوسن مُسکراتی ہوئی اندر آتی ہے اور اس کے پیچھے صفدر۔ سوسن باہر چلی جاتی ہے۔ صفدر چھریرا فوجی ہے کوئی پچپن سال کا۔ بال سفید۔ رنگ مٹیالا۔ لباس نہایت سلیقے کا کچھ جھینپا جھینپا سا ہے۔ بولتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ فوجیوں کو حکم دے رہا ہے۔ پھر جب خیال آ جاتا ہے تو آواز نیچی کر لیتا ہے مگر حکم پھر آواز میں آ جاتا ہے)

شمیمہ :۔ صفدر صاحب، آداب عرض

صفدر :۔ آداب عرض۔ کرنل کہیئے۔ پنشن یافتہ کرنل،

شمیمہ :۔ کرنل صفدر، یہ میری منہ بولی بیٹی صوفیہ ہیں

صفدر :۔ تسلیمات !

شمیمہ:۔ تشریف رکھیئے کرنل صاحب۔ اس گاؤ تکیے کے آگے آ جائیے۔ کوئی اندیشہ نہ کیجئے۔

صفدر:۔ (بیٹھتے ہوئے) شکریہ خاتون۔

شمیمہ:۔ کوئی ٹھنڈا یا گرم مشروب پیش کروں؟ کوئی شربت یا ——

صفدر:۔ شکریہ۔ میں شربت نہیں پیتا۔ (صوفیہ کی طرف دیکھتا ہے۔ اس کی موجودگی ناگوار گزرتی ہے۔ وقفہ)

شمیمہ:۔ (گھبرائی ہوئی مگر ہمت سے) کرنل صفدر، فوجی زندگی کے بعد گلشن آباد آپ کو ایک بے رونق مقام معلوم ہوتا ہوگا۔

صفدر:۔ اپنے وطن میں واپس آنا بہت خوشگوار معلوم ہوتا ہے۔

شمیمہ:۔ زیادہ محفوظ ہے اس میں شک نہیں، پردیس میں زیادہ خطرہ تو نہیں تھا؟

صفدر:۔ (صوفیہ کی طرف اچٹتی سی نظر ڈال کر) میں یہاں اپنے متعلق باتیں کرنے نہیں آیا ہوں، خاتون شمیمہ۔

شمیمہ:۔ مگر آپ کی زندگی تو بڑی معرکہ آرا رہی ہوگی۔ یقیناً ——

صفدر:۔ معاف کیجئے خاتون، لشکر والوں کی کہانیاں خواتین کے سُننے کی نہیں ہوتیں۔ میری زندگی آپ کے لئے اُتنی دلچسپ نہیں ہے جتنی آپ کی زندگی میرے لئے۔

شمیمہ:۔ میری! لیکن میں ——

صفدر:۔ (اُٹھتے ہوئے) جی ہاں۔ اسی کو سُننے میں آیا ہوں۔ اور چونکہ خاتون صوفیہ آپ کی منہ بولی بیٹی ہیں اس لئے وہ آپ کی سب باتیں جانتی ہوں گی۔ اب جو آپ مجھے سنائیں گی تو وہ اُکتائیں گی۔

شمیمہ:۔ مجھے یقین ہے صوفیہ کو کوئی بات ناگوار نہ گزرے گی۔ مجھے کچھ کہنا نہیں ہے۔

صوفیہ:۔ (اُٹھتے ہوئے) ٹھیک ہے، کرنل صفدر، مجھے آپ دو پرانے دوستوں میں حائل نہیں ہونا چاہیئے۔

شمیمہ:۔ (گھبرا کر کھڑی ہو جاتی ہے) مگر صوفیہ! کرنل، تمہارے آنے سے ہماری گفتگو میں خلل پڑ گیا۔ صوفیہ مجھے اپنی منگنی کا حال سُنا رہی تھی۔

صفدر:۔ میں مبارکباد پیش کرتا ہوں، خاتون صوفیہ۔

صوفیہ:۔ شکریہ، کرنل صفدر۔

شمیمہ:۔ ہاں تو پھر کیا ہوا، صوفیہ؟

صوفیہ:۔ خاتون شمیمہ، بس وہ بات تو ختم ہو گئی۔

صفدر:۔ اچھا، تو پھر؟

صوفیہ:۔ جانے سے پہلے ایک بات سوسن سے کہہ دوں؟

شمیمہ:۔ تم جاؤ گی نہیں۔

صوفیہ:۔ میرا جانا ضروری ہے۔

شمیمہ:۔ مگر ——

صوفیہ:۔ میں تھوڑی دیر بعد آ کر آپ سے رخصت چاہوں گی۔ آداب عرض کرنل صفدر

صفدر:۔ آداب عرض، خاتون صوفیہ۔ (اس کے قریب سے گزرنے پر) آپ کی فراست کا شکریہ۔

(صوفیہ باہر چلی جاتی ہے۔ وہ پلٹ کر تحکمانہ انداز سے کہتا ہے)

ہاں شمی۔

شمیمہ:۔ (خفیف احتجاج کرتے ہوئے) کرنل صفدر!

صفدر:۔ میں تمہیں یاد دلا دوں، شمی! تم مجھے صفی کہا کرتی تھیں۔

شمیمہ:۔ میں بھولی نہیں۔

صفدر:۔ اور نہ شاید اس وقت کو بھولی ہو گی جب تم نے آخری بار مجھے صفی کہا تھا۔ یہی سہ دری تھا، ہے نا؟ ایسی مایوسی تو مجھے عمر بھر نہیں ہوئی۔ میں اندر آیا، تم اکیلی تھیں، تم سے دریافت کیا، اور جب تم نے "نہیں" کہا تو مارے حیرت کے میں دنگ رہ گیا۔ ایسا معلوم ہوا کہ پیروں تلے کی زمین نکل گئی۔ مجھے پورا یقین تھا کہ تم میرے سوال کرنے کی منتظر ہو۔ میری زندگی میں بعض بڑے سخت مقام آئے ہیں مگر ویسی ضرب اُس دن لگی کبھی نہیں لگی ـــــ کتنا عرصہ ہو گیا؟ ـــــ پچیس ۲۵ سال؟

شمیمہ:۔ پچیس سال، تین مہینے دس دن۔

صفدر:۔ اوہ! تو تم نہیں بھولیں۔ ہاں، میں بھی نہیں بھولا۔ اور نہ یہ بھولا کہ پھر پٹے ہوئے کُتے کی طرح ٹانگوں میں دُم دبا کر میں بھاگا اور سمندر پار جا پہونچا۔ اور کیا تمہیں معلوم ہے، شمی، جس دن میں نے پردیس کی خشکی پر قدم رکھا اُسی دن سے وطن واپس آنے کی کوشش میں لگا رہا۔ پچیس سال تک میں کوشش کرتا رہا۔ اسی وجہ سے میں نے تمہیں کبھی خط نہیں لکھا۔ میں ہمیشہ یہی سمجھتا رہا کہ اتنے خط پہونچے گا، میں خود ہی پہونچ رہوں گا۔ پہلے تو چھٹی ہی نہیں ملی۔ اور جب چھٹی ملی تو سفر خرچ نہیں تھا۔ پھر چھٹی لی تو بیمار پڑ گیا۔ اور جب بیماری سے اُٹھا تو محاذ پر بھیج دیا گیا۔ اور جب میرے زخم اچھے ہو گئے ـــــ

شمیمہ:۔ تم زخمی ہو گئے تھے؟

صفدر:۔ ہاں اُس وقت کچھ زیادہ زخمی نہیں ہوا تھا مگر مجھے رُکنا پڑا اور پھر دوسرے محاذ پر جانا پڑا۔ یہی ہوتا رہا، یہاں تک کہ رعایا نے سرکشی کر دی۔ مگر میں اس ہنگامے میں سے صحیح و سالم نکل آیا اور اب اتنا وقت گزر چکا تھا کہ میں نے پنشن کے کاغذات داخل کر دیئے اور وطن کا رُخ کیا۔ بس اپنے بارے میں اس سے زیادہ نہیں کہوں گا۔ اب تم بتاؤ، شمی، تم کیا کرتی رہیں؟

شمیمہ:۔ گھر میں رہتی رہی۔

صفدر:۔ جانتی ہو گھر کا مفہوم میرے نزدیک کیا ہے؟ دوسروں کو میں گھر کی باتیں کرتے سنتا ـــــ مائیں، بہنیں، محبوبائیں، بیویاں اور بچے۔ ہم سب کے لئے گھر کا ایک تصور تھا۔ میرے لئے گھر کے معنی تھے گلشن آباد۔

شمیمہ:۔ مگر تم تو گلشن آباد میں رہتے ہی نہیں تھے۔

صفدر:۔ تم تو رہتی تھیں۔ اور گلشن آباد سے مُراد تھیں تم، شمی کیا تم نہیں جانتیں میں گھر کیوں آیا ہوں؟

شمیمہ:۔ کیا تمہاری عمر میں اب بھی گنجائش ہے؟

صفدر:۔ عمر؟ میری عمر وہی ہے جو یہاں سے روانگی کے دن تھی۔ میں تم سے ایک سوال پوچھنے آیا ہوں، شمی۔ جس دن میں نے پردیس میں قدم

رکھا اُسی دن سے میرے دل میں اس کی چبھن لگی ہوئی ہے اور میں فوراً واپس آنا چاہتا تھا۔ اور آج تک اس کی شدت میں کمی نہیں آئی ہے۔ وہ یہ ہے ——— فرض کرو میں تمہارے انکار کو تسلیم نہ کرتا، فرض کرو میں تم سے دوبارہ کہتا تو کیا تم پھر بھی مجھ سے "نہیں" ہی کہتیں؟

شمیمہ:۔ میں کیا بتا سکتی ہوں کہ کیا کہتی؟

صفدر:۔ بتاؤ شمی، تمہیں دن اور تاریخ تک تو یاد ہے۔ بھلا اسے کیسے بھول سکتی ہو۔

شمیمہ:۔ لو، اتنے سال تو گزر گئے۔

صفدر:۔ تمہارا مطلب یہ ہے کہ گزشتہ را صلواۃ کہہ دوں؟

شمیمہ:۔ مہربانی ہوگی آپ کی، کرنل صفدر۔

صفدر:۔ نہیں خاتون۔ میں مہربانی نہیں کرتا۔ بلکہ حکم مانتا ہوں۔ ماضی گزر چکا ——— مگر مستقبل تو باقی ہے۔

شمیمہ:۔ کرنل، کیا آئندہ تمہارا ارادہ گلشن آباد ہی میں رہنے کا ہے؟

صفدر:۔ اُمید تو یہی ہے، شمی۔ جب تک گھر نہیں ملتا میں ہوٹل میں رہوں گا۔

شمیمہ:۔ پھر تو باہمی دوست ہمارے ایسے نکل آئیں گے جن کے گھروں پر کبھی کبھی ہماری ملاقات ہو جایا کرے گی۔

صفدر:۔ دوسروں کے گھروں پر؟ تم خود بڑی مہربان میزبان ہو۔

شمیمہ:۔ کرنل صفدر، اُس وقت کو یاد کرو جب تم آخری بار مجھ سے ملے تھے۔ میرے والد کا انتقال ہو چکا تھا۔ وہ دن اور آج کا دن، کوئی مرد میری دہلیز پر نہیں آیا۔ تمہارے یہاں آنے سے میرے تمام اُصول ٹوٹتے ہیں۔

صفدر:۔ پھر تو میں سمجھتا ہوں کہ اب تمہیں کچھ مردانہ صحبت بھی ملنی چاہیئے۔

شمیمہ:۔ یہ ایک بوڑھی کنواری کا گھر ہے۔

صفدر:۔ ارے مارو گولی بوڑھی کنواری کو۔ معاف کرنا، شمی۔ وہی فوجی اکھڑ پن۔ مگر اب میں تمہیں ویسا ہی دیکھ رہا ہوں جیسی تم پچیس سال پہلے تھیں کھلکھلاتا چہرہ، نیلی آنکھیں جن میں محبت کی روشنی گھُل رہی ہو، اور اب مجھے معلوم ہوا کہ وہ چمک در اصل تمہاری روح کی روشنی تھی اور وہ مسکراہٹ جس نے میری علالت کو ایک خوشی کی چیز بنا دیا تھا، کیونکہ میں ساکت پڑا تمہارے تصور سے لُطف اندوز ہوتا رہتا اور ——— ہاں، خاتون میں کہے بغیر نہیں رہ سکتا ——— تمہارا چھوٹا سا حسین پاؤں پائنچے میں سے جھانکتا ہوا۔ اس کا تذکرہ کرنے پر اللہ مجھے معاف کرے، مگر تم شاید یقین نہ کرو کہ پردیس میں اس پاؤں نے مجھے کس قدر سکون پہونچایا۔

شمیمہ:۔ کرنل، کیا یہ بہتر نہ ہوگا کہ تم اپنی آنکھیں مل کر دیکھو؟

صفدر:۔ کیوں خاتون؟

شمیمہ:۔ جیسی میں ہوں ویسی دیکھنے کے لئے۔

صفدر:۔ میں کوئی فرق نہیں دیکھتا۔ کل کی بات معلوم ہوتی ہے۔

شمیمہ:۔ تم میری ہنسی اُڑا رہے ہو۔

صفدر:۔ میں اپنی دیوی کی ہنسی نہیں اڑا سکتا۔

شمیمہ:۔ تو جناب عشق فرما کر لطف اندوز ہونا چاہتے ہوں گے، اور میں آپ کو مشورہ دوں گی کہ اپنے اظہارِ عشق کے لئے کوئی بہتر انتخاب فرمائیں ایک سوکھی مرجھائی ——

صفدر:۔ شمی، آئینہ ہے تمہارے ہاں؟

شمیمہ:۔ میں اس میں اپنی جھریاں روزانہ دیکھتی ہوں۔

صفدر:۔ تمہارا آئینہ جھوٹ بولتا ہے۔

شمیمہ:۔ کرنل، میں اتنی بوڑھی ہو چکی ہوں کہ توصیفی کلمات کی مستحق نہیں رہی۔ کیا میں پوچھ سکتی ہوں کہ آپ کی تشریف آوری کا کیا مقصد ہے؟

صفدر:۔ مقصد، خاتون! واللہ تم نے تو اختصار کی حد کر دی۔

شمیمہ:۔ اور میں دیکھتی ہوں کہ آپ ضرورت سے زیادہ طول دے رہے ہیں۔

صفدر:۔ بہت اچھا خاتون، میں مختصر بات کروں گا۔ ادھر ادھر کی ہانکنا فوجی کا اصول نہیں ہے۔ میرے پیشِ نظر ایک مقصد ہے، اور وہ مقصد یہ ہے کہ تم سے شادی کی درخواست کرنا چاہتا ہوں۔ یہ درخواست دوسری دفعہ کی جا رہی ہے، شمی۔ پہلی درخواست کے بعد بڑے سخت اور طویل عذاب میں مبتلا رہا۔ مگر وہ میرا قصور نہیں تھا۔ یہ عورت کا حق ہے کہ وہ اپنی مرضی بدل دے۔ کیا تم اپنی مرضی نہیں بدلو گی؟

شمیمہ:۔ ہاں صفی، میں نے اپنی مرضی بدل دی ہے۔

صفدر:۔ (خوشی سے قریب آ کر) شمی؟

شمیمہ:۔ (ہاتھ اٹھا کر پیچھے ہٹانے کے انداز میں) تم سمجھ نہیں رہے۔

صفدر:۔ میری سمجھ میں یہ آ رہا ہے کہ تم نے اپنی مرضی بدل دی ہے، اور ——

شمیمہ:۔ صفی جب میں نے "نہیں" کہا تھا تو یہ لفظ صرف میرے لبوں سے ادا ہوا تھا۔ میرا دل اور میری روح "ہاں" کہنے کے لئے تڑپ رہی تھی —— پچیس سال پہلے۔ آج میں قطعاً مذبذب نہیں ہوں اور صمیمِ قلب سے کہتی ہوں "نہیں"۔

صفدر:۔ اوہ! مگر اب کے میں "نہیں" نہیں مانوں گا۔ میں پوچھوں گا اور پھر پوچھوں گا۔ یہاں تک کہ ——

شمیمہ:۔ یہاں تک کہ کیا، صفی؟ یہاں تک کہ میں دوبارہ لڑکی نہ بن جاؤں؟ تمہارے چلے جانے سے میری جوانی واپس آنے سے رہی، اور نہ تمہاری۔

صفدر:۔ میری؟ اگر محبت جوان رہے تو وقت کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔

شمیمہ:۔ کیا تمہاری محبت اب تک جوان ہے؟

صفدر:۔ جوان اور تازہ ہے، جیسی اس دن تھی جب میں یہاں سے گیا تھا۔ اس میں ذرا کمی نہیں آئی۔ میری محبت ——

شمیمہ:۔ اور میں تمہیں بتاتی ہوں کہ کیوں۔ کیونکہ تم چلے گئے اور پردیس میں تم نے شاندار زندگی گزاری۔ تم نے اپنی محبت کو ایک طرف ڈال دیا اور اپنے دل کو دوسرے خیالات سے بھر لیا۔

صفدر:۔ بھرا نہیں۔

شمیمہ:۔ ہاں، ایک چھوٹا سا گوشہ میرے لئے چھوڑ دیا اور اُسے مضبوطی سے سربمہر کر دیا۔ اس میرے خیال کو تم کبھی کبھی اس گوشے میں سے نکال لیتے اُسے چمکاتے اور پھر اُسے وہیں ڈال دیتے، اور اُسے وہاں اُس وقت تک پڑا رہنے دیتے جب تک کہ تم لام پر سے واپس نہ آ جاتے اور اُسے دوبارہ دیکھنے کی فرصت نہ پاتے۔ مگر میرے ذہن کو مصروف رکھنے کے لئے میرے پاس شاندار معرکے نہیں تھے۔ میرے پاس کوئی مُہر نہیں تھی کہ اپنی محبت کو تازہ رکھنے کے لئے اُسے سربند کر کے ثبت کر دیتی۔ درد شدید تھا، یہاں تک کہ وقت نے آ کر اس کھلے ہوئے زخم کو مُندمل کر دیا۔ وقت نے میرے لئے تمہاری محبت کے گرد ایک روشنی کا دائرہ بنا دیا۔ مگر وقت نے میری محبت کو جو تمہارے لئے تھی کچل دیا۔

صفدر:۔ شمی، اب بھی پانی سر سے اُونچا نہیں ہوا ہے۔ محبت فنا نہیں ہوتی، سو جاتی ہے۔ لاؤ میں تمہاری محبت کو جگا کر زندہ کر دوں۔

شمیمہ:۔ پانی کو سر سے اُونچا ہوتے سالہا سال ہو گئے۔ صفی، میں چاہتی ہوں کہ تم سمجھو۔ اب وقت بیت چکا۔ مجھے مسرت کی ضرورت نہیں ہے۔ مَیں مطمئن ہوں۔

صفدر:۔ اور مجھے کیا ملا؟

شمیمہ:۔ تمہیں تمہاری زندگی مل چکی ہے، پوری زندگی صفی، ایک مرد کی زندگی۔

صفدر:۔ میں اُمیدوں پر جیتا رہا۔ میں پشیمانیوں پر نہیں جی سکتا۔

شمیمہ:۔ انہیں یادگاروں میں تبدیل کر لو۔

صفدر:۔ کس کی؟

شمیمہ:۔ کس کی؟ یہ سالہا سال تمہارے لئے ایک عظیم زندگی لائے اور میرے لئے تباہی۔

صفدر:۔ تو ــــ تو پھر میرے لئے کوئی اُمید نہیں ہے، شمی؟

شمیمہ:۔ بالکل نہیں۔

صفدر:۔ (دروازے کی طرف جاتے ہوئے) پردیس میں مَیں نے کبھی شکست نہیں کھائی۔

شمیمہ:۔ اب تم گلشن آباد میں واپس آ گئے ہو، کرنل۔

صفدر:۔ کرنل!

شمیمہ:۔ (ہاتھ بڑھا کر) خدا حافظ، صفی!

صفدر:۔ (نیازمندانہ ہاتھ میں ہاتھ لے کر) شمی! (شمیمہ سر ہلا کر انکار کرتی ہے) خدا حافظ۔

(صفدر باہر چلا جاتا ہے۔ شمیمہ بیٹھے بیٹھے گلے میں پڑا ہوا لاکٹ کھولتی ہے اور اُسے چوم کر دونوں ہاتھوں میں مُنہ چھپا لیتی ہے)

(صوفیہ آہستہ سے داخل ہوتی ہے)

صوفیہ:۔ میں اندر آ سکتی ہوں؟

شمیمہ:۔ (لاکٹ بند کرتے ہوئے) صوفیہ، جب میں نے تم سے کہا تھا کہ میں حسنی سے نہیں مل سکتی تو کیا تمہیں رنج پہنچا تھا؟

صوفیہ:۔ ہم دونوں کی تمنا یہی تھی کہ آپ سے ملیں۔

شمیمہ:۔ صوفیہ، اُن سے کہدو میری طرف سے کہ وہ آسکتے ہیں، صرف ایک دفعہ۔ اور ہاں جُوتے اُتار کر تمیز سے فرش پر بیٹھیں۔

صوفیہ:۔ اوہ شکریہ، خاتون شمیمہ۔ آپ اندازہ نہیں لگا سکتیں کہ اس سے ہم دونوں کو کس قدر مسرت حاصل ہوگی۔

(صوفیہ باہر جاتی ہے۔ خاتون شمیمہ فرش کی سلوٹیں ہاتھ سے صاف کرتی ہیں)

(سوسن داخل ہوتی ہے)

سوسن:۔ بیگم!

شمیمہ:۔ کیا ہے سوسن؟

سوسن:۔ وہ صاحب!

شمیمہ:۔ ہاں؟

سوسن:۔ انہوں نے مجھے یہ دیا (اشرفی دکھاتی ہے) کیا یہ مجھے رکھ لینی چاہیئے، بیگم؟

شمیمہ:۔ بے شک، سوسن۔

سوسن:۔ انہوں نے کہا تھا یہ تمہارے نئے جوڑے کے لئے ہے یا ـــ یا اپنے محبوب کو یہ تحفہ دے دینا۔ اور ـــ بیگم، مجھے نیا جوڑا نہیں چاہیئے، اور محبوب کی مجھے بہت ضرورت ہے۔ اور بیگم میں نہیں جانتی کہ جو بات میں کہہ رہی ہوں وہ گستاخی یا بدتمیزی تو نہیں ہے، کیونکہ جو سچی بات تھی وہ میں نے کہہ دی۔

شمیمہ:۔ تمہیں یاد ہے میں نے کہا تھا۔ "دُم چھلّے نہیں ہوں گے" یہ سوسن؟

سوسن:۔ جی ہاں، بیگم۔ میں نہیں بھولی، اور نہ بھولوں گی۔

شمیمہ:۔ تم جوان ہو، سوسن۔

سوسن:۔ خالی کے چاند تیسری میں لگ جاؤں گی۔

شمیمہ:۔ تم جوان ہو۔

سوسن:۔ کسی سے محبت کرنے کے لئے بہت چھوٹی تو نہیں ہوں، بیگم؟

شمیمہ:۔ نہیں سوسن۔ میں نے یہ ضرور کہا تھا کہ دُم چھلّے نہیں ہوں گے لیکن اگر تم کسی مرد کو پسند کرو اور مجھے بتا دو تو میں مناسب طریقے پر معلوم کروں گی کہ وہ ٹھیک آدمی ہے یا نہیں۔ اگر وہ بھلا آدمی ہوا تو ہفتے عشرے میں ایک آدھ بار اس کے آنے میں مضائقہ نہیں۔ مگر اُسے وعدہ کرنا پڑے گا کہ میرے باورچی خانے میں احتیاط برتے گا، اور کبھی آواز میں نہیں بولے گا۔

سوسن:۔ (قدموں سے لپٹ جاتی ہے) میری اچھی بیگم!

شمیمہ:۔ (سادگی سے) خدا نہ کرے کہ میں جوان دلوں کو دُکھاؤں۔

(پردہ)

مصنف: جان ہان کین ——— مترجم: خلیل (صحافی)

مستقل مزاج

کردار:-

سلمان ——— *

بلقیس ——— *

(اپیکیورین نظریہ ایک مدت سے انسان کی رگ و پے میں جاری ہے، مسرت، لذت اور لاابالی پن ایک فطری جذبہ ہے اور اپیکیورس نے اس جذبے کو مذہب قرار دے دیا کہ دنیا کی ہر رنگین شے سے بھی مسرت کا خراج وصول کرو، اور غالباً اس کی بنیاد "عالم دوبارہ نیست" کے غم انگیز تفکر پر رکھی گئی تھی، ممکن ہے ان اصحاب کو اس طربیہ کے بنیادی جذبے سے اتفاق نہ ہو جو روایات اور اخلاق کے بند صندوقوں میں جکڑے ہوئے ہیں لیکن اس بات سے وہ بھی انکار نہ کر سکیں گے کہ جان ہان کین نے اس طربیے میں فطرت کی اس رگ کو چھیڑا ہے جو ہر انسان میں موجود ہوتی ہے اور وہ تصنع سے کام لے کر اس رگ کو ہزار پردوں کو ہزار پردوں میں چھپا کر رکھنے کی کوشش کرتا ہے، اسٹیج کے اعتبار سے یہ کھیل کسی خاص اہمیت کو پیش نہیں کرتا لیکن قہقہوں اور مسکراہٹوں کے بنیادی تصور کو اس طرح پردے کے سامنے لے آتا ہے کہ اسٹیج کی فضا رقصاں و شاداں ہو کر رہ جاتی ہے۔ ——— خلیل)

(اس سے پہلے کہ پردہ اٹھے موسیقی کی ایک دھن سنائی دے گی، یہ دھن انتہائی مسرت انگیز ہو گی اور ساز میں کبھی کبھی کوئل کی دلآویز "کوکو" بھی سننے میں آئے گی، ظاہر ہے کہ "کوکو" کی آواز کسی ساز کی وساطت سے پیدا کی جائے گی)

(پردہ اٹھنے کے بعد ایک وسیع و عریض باغ کا ایک کونا نظر آتے گا، اس کونے کے آگے پیپل کا ایک درخت، اس کے عقب میں کرنیں چھن چھن کر پتوں سے کھیل رہی ہیں اسٹیج کی روشنی بعد ازاں درخت کے نیچے ڈالی جائے گی جہاں سلمان بیٹھا نظر آتا ہے، کسی کتاب کے مطالعہ میں مصروف ہے اور درخت کے تنے سے سہارا لئے نیم دراز ہے، وہ صرف پتلون اور قمیص پہنے ہے، ننگے پاؤں ہے، بوٹ الگ پڑے ہیں۔

مختلف پرندوں کی آوازیں، باغ کا کونہ ویران سا ہے اور انسان کا گزر نہیں۔ پرندوں کی آوازیں، کوئل کی کوکو ——— سلمان کتاب سے نگاہ ہٹا کر اوپر کی طرف دیکھتا ہے۔)

سلمان:۔ کیا لطف انگیز زمانہ ہے، اہا! !

(پھر کتاب پڑھنے میں معروف ہو جاتا ہے، دو میرے پرندوں کی آوازیں متواتر آ رہی ہیں)

(بلقیس داخل ہوتی ہے، اس کے پاؤں تلے ایک مردہ شاخ کڑاکے سے ٹوٹتی ہے، سلمان سر اٹھا کر دیکھتا ہے اور پھر ذرا تیور کو کر کھڑا ہوتا ہے، ایک ہاتھ میں کتاب لئے اور دوسرا بلقیس کی طرف بڑھائے جاتا ہے اور ذرا ملامت آمیز لہجے میں اُسے کہتا ہے۔ "آخر تم آگئیں؟")

بلقیس:۔ "آخر" سے کیا مطلب؟

سلمان:۔ ہاں، ہاں، تم دیر سے آئی ہو؟

بلقیس:۔ آپ کو اتنا بے تکلف نہیں ہو جانا چاہیئے کہ مجھے آپ "تم" کہہ کر پکاریں،

سلمان:۔ میرے مذہب میں تکلف سے بڑھ کر کوئی بڑا گناہ نہیں، جب میں اور تم اکیلے ہیں تو پھر "میں" ہوں اور "تم" تم ——— ہاں، تو بات یہ ہو رہی تھی کہ تم دیر سے آئیں، تمہیں تین بجے یہاں پہنچنا تھا۔

بلقیس:۔ کیوں؟ میں نے تو آپ سے یہ نہیں کہا تھا کہ میں تین بجے آؤں گی اور سچی بات تو یہ ہے کہ میں نے یہ بھی نہیں کہا تھا کہ میں آؤں گی یا نہیں!

سلمان:۔ بالکل درست! تم نے آنے کو تو نہیں کہا تھا لیکن میں تو یہ جانتا ہوں کہ تم آؤ گی اور چونکہ ہر روز تین بجے آتی ہو اس لئے میں نے وقت کا اندازہ کر لیا۔

بلقیس:۔ اچھا یہ بات ہے،

سلمان:۔ ہاں، اور تم آئی ہو ساڑھے تین بجے، پورے آدھے گھنٹے کا مجھے فریب دیا گیا۔

بلقیس:۔ میں مجبور تھی، امی نے مجھے روک لیا، کہنے لگیں ڈرائنگ روم میں پھول سجا کر باہر جانا،

سلمان:۔ آپ کی امی جان بھی احمق ہی ہیں۔

بلقیس:۔ میرے خیال میں میں نے آپ کو یہ اجازت نہیں دی کہ آپ میری امی کو احمق کہیں۔

سلمان:۔ اگر وہ احمق ہیں، تو پھر کہنے میں کیا مضائقہ ہے، میں برسبیلِ تذکرہ یہ کہہ دوں کہ اکثر والدین احمق ہوتے ہیں۔ میں اس سے پہلے بھی کہہ چکا ہوں، تمہاری امی ——— کیا نام ہے اُن کا؟

بلقیس:۔ آپ کو میری امی کا نام معلوم کرنے کی کوئی ضرورت نہیں،

سلمان:۔ یہ بڑی اچھی بات کہی تم نے، مجھے تمہاری امی سے کیا غرض ——— ہاں، میں کہہ رہا تھا تمہاری امی کو چاہیئے تھا کہ وہ ڈرائنگ روم میں پھول سجانے کا ذکر آدھ گھنٹہ پہلے کرتیں تو میں انہیں احمق نہ کہتا، اور پھولوں کا شغل تو صبح صبح لوگ کر لیا کرتے ہیں۔ اس نظریے کے متعلق اپنی امی کو آگاہ کر دو،

بلقیس:۔ آپ اپنا نظریہ اپنے پاس رہنے دیں۔ اس میں میری امی جان کا کوئی قصور نہیں، یہ کام میرا ہے، مجھے ذرا جلدی اس کام کو کر لینا چاہیئے تھا لیکن میں بھول گئی۔

سلمان:۔ (جھیل کی بات نہیں، درخت کی طرف دیکھتا ہے) اب آ گئی ہو تو بیٹھ جاؤ، کیسا دلچسپ دن ہے،

بلقیس :۔ (تامل) میرا خیال ہے مجھے بیٹھنا نہیں چاہیئے۔

سلمان :۔ کیوں نہیں؟ کھڑے رہنا کوئی خاص ثواب کا کام نہیں، بھلا ہے اس میں کوئی نیکی؟ مجھے کھڑے رہنے سے بڑی نفرت ہے اس لئے ہم دونوں بیٹھ جاتے ہیں تاکہ راحت محسوس کریں۔

(بلقیس بیٹھتی ہے اس کے ساتھ سلمان بھی بیٹھ جاتا ہے۔ بلقیس درخت کے نیچے ذرا دور کنارے پر بائیں طرف بیٹھتی ہے، سلمان دائیں جانب بیٹھتا ہے)

بلقیس :۔ میں یہ سوچ رہی تھی کہ مجھے آپ کے ساتھ بیٹھنا بھی چاہیئے یا نہیں، میں آپ کو اچھی طرح جانتی بھی نہیں ـــــــ یہ ٹھیک ہے نا؟

سلمان :۔ کیا کہا؟ مجھے جانتی نہیں؟ (پرندوں کی آوازیں بند ہو جاتی ہیں)

بلقیس :۔ میں مناسب طور پر تو نہیں جانتی، کسی نے آپ کا اور میرا تعارف تک نہیں کرایا۔ ہم اس جگہ اتفاقاً ملے تھے۔

سلمان :۔ ہا! کیا شاندار اتفاق تھا یہ۔

بلقیس :۔ اور مجھے یقین ہے امی اس بات کو بالکل ناپسند کریں گی!

سلمان :۔ اور پھر تم یہ بھی کہتی ہو کہ تمہاری امی احمق نہیں!

بلقیس :۔ (ہنستے ہوئے) مجھے یقین ہے کہ بہت سے لوگ امی ہی سے اتفاق کریں گے، سب یہی کہیں گے کہ تمہیں ایسی لڑکی سے بات نہیں کرنی چاہیئے جسے تم اچھی طرح نہیں جانتے۔

سلمان :۔ چھوڑو بھی، میں نے تو صرف تم سے ہوٹل کا راستہ پوچھا تھا۔

بلقیس :۔ اگر آپ صرف ہوٹل کا راستہ پوچھتے تو کوئی بات نہ تھی لیکن اس کے بعد آپ نے دوسری باتیں شروع کر دیں اور اس کے بعد ہم درخت کے سائے میں بیٹھ گئے اور اس دن سے ہر روز یہاں بیٹھتے ہیں۔ اس بات کو ایک ہفتہ تو ہو گیا ہے۔

سلمان :۔ اوہ! یہ درخت بھی کتنا دلآویز ہے۔

بلقیس :۔ اگر امی نے سن لیا تو خدا جانے کیا کہیں۔

سلمان :۔ کیا کوئی غیر خوشگوار بات ہو گی؟

بلقیس :۔ مجھے تو یہی اندیشہ ہے اچھی بات تو یہی ہے کہ مجھے یہاں نہیں آنا چاہیئے، آپ کا کیا خیال ہے؟

سلمان :۔ اگر میں تمہاری جگہ ہوتا تو ایسی بات سوچتا بھی نہ، عقلمند لوگ صرف وہی بات سوچتے ہیں جو وہ کرتے ہیں۔ یہ نہیں سوچتے کہ ایک کام انہیں کرنا چاہیئے یا نہیں، اس سے الجھن پیدا ہوتی ہے اور الجھن سے وہ ٹھوکر کھا جاتے ہیں۔

بلقیس :۔ لیکن میں اگر کوئی ایسی بات کروں جو مجھے نہ کرنی چاہیئے تھی تو بعد ازاں بڑی پشیمانی سی ہوتی ہے۔

سلمان :۔ میں سمجھتا ہوں اس خیال سے بعد ازاں بہت زیادہ پشیمانی ہوتی ہے کہ میں نے یہ کام کیوں نہ کیا۔ اس دنیا میں انسان صرف ان باتوں پر افسوس کرتا ہے جو وہ نہیں کر پاتا، مثال کے طور پر اگر میں پچھلے ہفتے تمہیں باغ کے اس کونے میں نہ ملتا تو عمر بھر مجھے اس بات کا افسوس رہتا۔

بلقیس :- سچ کہہ رہے ہیں آپ ؟

سلمان :- (سر ہلاتا ہے) میں بالکل واقعہ بیان کر رہا ہوں،

(سلمان اپنا ہاتھ اس کے ہاتھ پر رکھتا ہے اور وہ احتجاج نہیں کرتی، کوئل کی آواز فضا میں گونجتی ہے، وہ اپنا ہاتھ کھینچ لیتی ہے)

بلقیس :- کوئل بول رہی ہے،

(سلمان اُٹھ کر دائیں جانب درخت کا سہارا لے کر بیٹھ جاتا ہے)

سلمان :- ظاہر ہے کوئل بول رہی ہے۔ مجھے پرندوں میں سے کوئل بے حد پسند ہے۔ یقیناً تمہیں بھی پسند ہو گی۔

بلقیس :- ہاں، اچھا پرندہ ہے،

سلمان :- بہت ہی اچھا، اور پھر بڑا ہوشیار قسم کا "گداگر" ہے۔ بہت سے لوگوں کی طرح بہت سے پرندے بھی بڑے احمق ہوتے ہیں، ذرا بڑے ہوئے تو انہیں شادی کی پڑتی ہے اور پھر عمر بھر بچوں کے گٹے کے گٹے پالتے رہتے ہیں اور اس فکر میں رات دن ملول رہتے ہیں کہ بچوں کی فیس کیسے ادا کریں اُ ـــ اوہ ـــ اور یہ کوئل ان انسانوں کا تماشہ دیکھتی ہے، بچوں کی پرورش کرتی ہے اور نہ ہی اُسے فیس کا کبھی اندیشہ ہوتا ہے، کوئل کا جوڑا ایک پودے سے پھدک کر دوسرے پر چلا جاتا ہے۔ اسی طرح زندگی بسر ہوتی ہے۔ جب انڈا دیتی ہے تو چپکے سے کسی اور پرندے کے گھونسلے میں چھوڑ دیتی ہے۔ وہ پرندا اس کے انڈوں میں سے بچے نکالنے کی ساری زحمت برداشت کرتا ہے، وہ احمق پرندا یہ سمجھتا ہے کہ یہ میرے ہی انڈے ہیں۔ کتنی دانا ہے یہ کوئل !

بلقیس :- اس لحاظ سے تو یہ کوئل مجھے پسند نہیں، آپ ہی خیال کریں کتنی خودغرض ہے۔

سلمان :- ہاں ـــ لیکن کتنی عقل مند ہے اور بلبل بھی معقول پرندا ہے (بلقیس اس کی طرف دیکھتی ہے، لیکن بلبل کا طریق کار الگ ہے بڑے ذوق انگیز لہجے میں) وہ اپنے انڈوں کو کھا دیتی ہے،

بلقیس :- بڑا عجیب پرندا ہے،

سلمان :- بالکل نہیں، وہ ارادتاً ایسا کرتی ہے۔ دیکھو نا، انڈے سینے کی نسبت یہ فعل زیادہ آسان ہے، جیسے ہی وہ انڈا دیتی ہے تو اپنا ایک پاؤں بالکل غیر حاضر دماغ سے اُٹھاتی ہے اور ساتھ ہی بلند آواز کے ساتھ سگنل دیتی ہے۔ کسان بھاگ کر آتا ہے اور کچھ انڈوں کو بچا کر بدبخت مرغی کے نیچے رکھ دیتا ہے اور وہ انڈوں پر بیٹھ جاتی ہے۔ میں اس پرندے کو جینئس خیال کرتا ہوں،

بلقیس :- جینئس ؟

سلمان :- ہاں جینئس وہ غیر محدود طاقت ہے جو دوسرے لوگوں کو دکھ میں ڈال دے،

بلقیس :- آپ یہ کیسے کہہ سکتے ہیں ؟

سلمان :- میں تو نہیں کہتا، کارلائل نے ایسا ہی کہا تھا،

بلقیس :- مجھے یقین نہیں آسکتا کہ کارلائل نے ایسا کہا ہوگا اور نہ ہی میں یہ سمجھتی ہوں کہ بلبل بڑا چالاک پرندا ہے، وہ تو شکل ہی سے بڑی بھدی چیز معلوم ہوتی ہے۔

سلمان :- یہ بھی اس کی چالاکی کا ایک ثبوت ہے، اس دُنیا میں اگر کوئی شخص عقلمند ہے تو اُسے بظاہر بے وقوف نظر آنا چاہیئے۔ اس طرح لوگ اس

سے بے فکر ہو جاتے ہیں اور بلبل بھی یہی حربہ استعمال کرتی ہے۔

بلقیس :۔ یہ بات تو میں سمجھتی ہوں کہ یہ بلبل بڑا قابلِ نفرت پرندہ ہے اور کوئل بھی۔ وہ پرندے کیسے اچھے ہوتے ہیں جو انڈے دیتے ہیں اُن پر بیٹھتے ہیں اور پھر بچے نکال کر اُن کی پرورش کرتے ہیں۔

سلمان :۔ ہاں، ہاں، میں جانتا ہوں وہ ایسا ہی کرتے ہیں، اُن کی زندگی یہی ہے کہ عمر بھر، گھونسلے بناتے، انڈے دیتے اور بچے نکالتے رہتے ہیں، انڈوں سے بچے باہر نکلے تو ابّا میاں کو کیڑے مکوڑوں کی تلاش ہوتی ہے۔ بچے اتنے زیادہ ہو جاتے ہیں کہ گھونسلوں میں جگہ باقی نہیں رہتی اور بچے چلّا چلّا کر غذا مانگتے ہیں۔ ابّا میاں گھبرا کر کہیں غم غلط کرنے چلا جاتا ہے اور پھر شیطان کی کارفرمائی ———

بلقیس :۔ آپ کیا کہہ رہے ہیں؟

سلمان :۔ بات یہ ہے کہ میں ایسی زندگی کو قطعاً پسند نہیں کرتا، یہ کوہ مغز مخلوق کی زندگی ہے۔

(بلقیس آگے کی طرف جھکی ہوئی ہے، اس کی پیشانی پر تیوری ہے، معلوم ہوتا ہے وہ سلمان کے اس فلسفے کو بالکل پسند نہیں کرتی)

میرا خیال ہے کہ تم بیٹھنے میں راحت محسوس نہیں کر رہی، اس درخت کے تنے کا سہارا لے کر بیٹھو۔ یہ بڑا دلچسپ درخت ہے۔ میں نے اسی لئے اِسے منتخب کیا ہے۔

بلقیس :۔ درخت کے ساتھ لگ کر بیٹھتی ہے لیکن پھر پرے ہٹ جاتی ہے) میں نہیں بیٹھ سکتی، ذرا تکلیف محسوس ہوتی ہے۔

سلمان :۔ یوں کرو کہ یہ دوپٹہ ذرا ایک طرف کھسکا دو اور اس طرح بیٹھ جاؤ۔ (بیٹھ کر دکھاتا ہے، بلقیس اسی طرح بیٹھتی ہے) ہاں اب ٹھیک ہے، اوہ! تمہارے بال کس قدر خوبصورت ہیں۔ میں نے تو ان پر غور ہی نہیں کیا تھا، تمہیں ننگے سر ہی پھرنا چاہیئے، ان بالوں کو دوپٹے میں چھپانا بڑا ظلم ہے۔

بلقیس :۔ آپ سچ کہہ رہے ہیں؟

سلمان :۔ مجھے جھوٹ بولنے سے کیا مِل جائے گا؟ جب میں نے پہلے روز تمہیں دیکھا تو تمہارے بالوں نے مجھے تڑپا دیا تھا، اس روز بھی دوپٹہ تمہارے سر پر تھا اور تم اپنے پرس سے کھیل رہی تھیں، کرنیں تمہارے بالوں پر پڑ کر دلکش روشنی پیدا کر رہی تھیں۔ اور تمہارے چہرے پر سُرخی کی ایک خاص لہر دوڑ گئی تھی اور تمہاری آنکھوں میں ایک ایسی دلآویز چمک تھی کہ ———

بلقیس :۔ مسٹر! آپ کو ایسی باتیں نہیں کہنی چاہئیں۔

سلمان :۔ نہیں کہنی چاہئیں؟ کیوں؟ کیا تم یہ پسند نہیں کرتیں کہ کوئی شخص تمہیں یہ کہے کہ تم بڑی دلکش شخصیت کی مالک ہو!

بلقیس :۔ (ذرا بھولپن سے) میں پسند تو کرتی ہوں لیکن آپ جانتے ہیں کہ آپ اور میں ———

سلمان :۔ (شکایت آمیز لہجے میں) اوہو! پھر وہی بات،

بلقیس :۔ میرا مطلب یہ ہے کہ لڑکیوں سے اس قسم کی باتیں نہیں کرنی چاہئیں،

سلمان :۔ اگر باتیں سچی ہیں تو پھر کہہ دینے میں کیا مضائقہ ہے۔ تم حسین ہو، تمہارے چہرے پر ایک دلآویز قسم کی سُرخی ہے، تمہاری آنکھوں میں نرمی اور گرمی ہے، تو پھر میں کیوں نہ کہوں؟

بلقیس :۔ خُدا کے لئے ——— (گھبرائی ہوئی آواز)

سلمان: (بڑی متانت سے) کیا بات ہے، آپ تو رو رہی ہیں ؟

بلقیس: (ناک میں ذرا آواز پیدا کرتے ہوئے) میں ؟ — نہیں تو —

سلمان: تم رو رہی ہو، کیا میں تمہاری آنکھوں میں آنسو نہیں دیکھ سکتا ؟ کیا میں نے تمہارا دل دُکھایا ہے ؟ کیا بات ہے ؟ مجھے ضرور بتاؤ ،

بلقیس: (بڑی کوشش سے سنبھلتے ہوئے) کوئی بات نہیں — ہاں، صرف یہ بات ہے کہ آپ مجھ سے ایسی باتیں نہ کیا کریں، آپ وعدہ کرتے ہیں ؟ (رومال باہر نکالتی ہے)

سلمان: اگر تمہاری خواہش یہی ہے تو میں وعدہ کرتا ہوں، اب تم آنسو پونچھ ڈالو، اور ہمیں اچھے بچوں کی طرح بیٹھنا چاہئیے، جب میں اور میری بہن آپس میں جنگ کیا کرتے تھے تو میری اُمّی یہی کہا کرتی تھیں، کیا میں تمہارے آنسو پونچھ ڈالوں (اس کا رومال ہاتھ میں لے کر بڑی نزاکت سے اُس کے آنسو پونچھتا ہے)

بلقیس: (گلے میں آواز اٹکتی ہے) شکریہ، (رومال اس کے ہاتھ سے لے لیتی ہے) تم بھی کتنے شرارتی ہو۔

سلمان: شکریہ۔

(بلقیس ذرا پرے ہٹ کر بیٹھتی ہے)

بلقیس: کیا آپ اپنی بہن سے لڑا کرتے تھے ؟

سلمان: ہمیشہ — اور اپنے بھائیوں سے بھی، کیا تم نہیں لڑتی تھیں ،

بلقیس: میرا نہ کوئی بھائی تھا نہ بہن ،

سلمان: اوہو ! پھر تو تم اُداس رہتی ہوگی ،

بلقیس: اعجاز میرے ساتھ رہا کرتا تھا ،

سلمان: اعجاز کون ؟

بلقیس: میرا چچا زاد بھائی، وہ بچپن ہی سے ہمارے گھر میں آگیا تھا، اس کے والدین افریقہ میں تھے ،

سلمان: (بڑی متانت سے) تو پھر وہ تم سے لڑتا ہوگا !

بلقیس: بالکل نہیں، اعجاز مجھ سے کبھی نہیں جھگڑتا تھا، کبھی کبھی میں تیز ہو جایا کرتی تھی ،

سلمان: بڑی بے کیف بات تھی، ایسے جھگڑے کا کیا فائدہ اگر ترکی بہ ترکی جواب نہ ملے ،

بلقیس: میں تو یہ جانتی ہوں کہ جھگڑا بالکل ہونا ہی نہیں چاہئیے ،

سلمان: صرف ایک فائدہ ہے، لڑائی کے بعد پھر منانے میں بڑا لطف رہتا ہے ،

بلقیس: کیا آپ اپنی بہن سے صرف اسی لئے لڑتے تھے ؟

سلمان: غالباً یہی وجہ ہوگی، بچپن کی بات اس وقت کیونکر یاد رہ سکتی ہے، مجھے اتنا یاد ہے کہ میں اُسے بہت تنگ کیا کرتا تھا اور اس کے بال بھی نوچ ڈالتا تھا، کیا تم بھی اعجاز کے بال نوچا کرتی تھیں ؟

بلقیس: جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے میں نوچا کرتی تھی ،

سلمان :۔ مجھے پہلے ہی یقین تھا۔ وہ کب تک تمہارے گھر میں رہا۔

بلقیس :۔ جب تک وہ ملازمت کے سلسلے میں باہر نہیں چلا گیا۔ اس کے بعد کبھی کبھی چھٹی کے موقعے پر ہمارے یہاں آ جاتا ہے۔ (وہ اپنے چچا کے دفتر میں کام کرتا ہے، ایک روز وہ فرم میں حصہ دار بھی بن جائے گا۔

سلمان :۔ بیچارا بدبخت نوجوان!

بلقیس :۔ بدبخت؟! امی تو کہتی ہے کہ وہ بڑا خوش نصیب انسان ہے۔

سلمان :۔ آپ امی تو ضرور کہیں گی۔ جب نوجوان ہر روز دفتر میں جا کر ایڑیاں رگڑیں تو والدین انہیں بہت خوش قسمت خیال کرتے ہیں۔ میرے ماں باپ مجھی یہی سمجھتے ہیں۔

بلقیس :۔ کیا آپ بھی ہر روز دفتر جایا کرتے ہیں؟

سلمان :۔ نہیں۔

بلقیس :۔ (ذرا تعجب سے) پھر آپ دفتر سے متعلق کیوں کر بات کر سکتے ہیں آپ دفتر کو نہیں جانتے۔

سلمان :۔ میں دفتر کی زندگی بہت اچھا جانتا ہوں اس لئے نہیں جاتا،

بلقیس :۔ تو پھر کیا کرتے ہیں؟

سلمان :۔ وکالت پاس کر چکا ہوں،

بلقیس :۔ آپ کو اس وقت یہاں درخت کے نیچے گپیں ہانکنے کے بجائے کچہری میں ہونا چاہیئے

سلمان :۔ کچہری میں بہت سے وکیل بار روم میں بیٹھے مکھیاں مارا کرتے ہیں۔ وہاں کی نسبت اس درخت کے نیچے بیٹھنا کس قدر مسرت انگیز ہے،

بلقیس :۔ لیکن آپ کو اس طرح وقت کو ضائع نہیں کرنا چاہیئے،

سلمان :۔ (کرب انگیز حسرت سے) وقت ضائع؟ اس درخت کے نیچے ـــــ ایسے حسین درخت کے نیچے ـــــ تم ایسی لڑکی سے باتیں کرنا۔ کیا تم اسے وقت ضائع کرنا سمجھتی ہو؟

بلقیس :۔ وقت ضائع نہیں ہوتا؟

سلمان :۔ ہرگز نہیں، البتہ کسی دفتر میں جا کر فائلوں میں دبے رہنا جبکہ فضا ایسی خوشگوار ہو ـــــ یہ ہے وقت ضائع کرنا۔ جب انسان وقت سے لذت حاصل نہ کرے تو وقت ضائع ہو جاتا ہے، دفتر میں بیٹھ کر حساب کتاب میں محو ہو جانا، روپیہ اکٹھا کرنے کی دھن میں گم رہنا، اور محبت کے جذبات سے محروم رہنا در اصل وقت ضائع کرنا ہے،

بلقیس :۔ کیا کھری بات آپ نے کہی ہے،

سلمان :۔ (اس کے نزدیک بیٹھ کر جھکتا ہے) میں نے سچ بات کہی ہے نا؟

بلقیس :۔ (ذرا گھبرا کر) غالباً سچ بات ہے! (دوسری طرف دیکھتی ہے)

سلمان :۔ شاید نہیں یہ واقعی سچ بات ہے تم بھی جانتی ہو، ہر ایک شخص جانتا ہے مگر لوگ اس کا اعتراف نہیں کرتے (بلقیس کی طرف غور سے دیکھتا ہے اور آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر) تمہارے دل میں بھی اس وقت یہی خیال ہے۔

بلقیس: (آہستہ آہستہ نظروں سے نظر ملاتی ہے) ہاں، میرے دل میں بھی خیال تھا،
(دیر تک نظروں سے نظریں ملتی ہیں اور پھر سلمان اُسکے ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر چوم لیتا ہے)

بلقیس: (اطمینان انگیز لہجے میں) اوہ — آپ کو ایسے نہیں کرنا چاہیئے تھا۔

سلمان: کیوں نہیں؟

بلقیس: (ذرا تامل سے) کیونکہ آپ کو ایسا نہیں کرنا چاہیئے تھا...... کیونکہ مردوں کو لازم نہیں کہ وہ لڑکیوں کے ہاتھ چومیں۔

سلمان: لڑکیوں کے ہاتھ کیوں نہ چومیں۔

بلقیس: میرا مطلب یہ تھا کہ انہیں ایسا نہیں کرنا چاہیئے جب تک (دوسری طرف دیکھتی ہے)

سلمان: (پریشان ہو کر) جب تک - !

بلقیس: جب تک وہ اُن سے محبت نہ کرتے ہوں،

سلمان: اچھا — لیکن میں تم سے محبت کرتا ہوں اس کے بغیر مجھے تمہارا ہاتھ چومنے کی کیا ضرورت تھی،

بلقیس: سچ مچ؟ (سلمان اثبات میں سر ہلاتا ہے) پھر ٹھیک ہے،

سلمان: میں تو پہلے ہی ٹھیک سمجھتا تھا، بہرحال اب ایک دفعہ پھر ہاتھ چوم لینا چاہیئے۔

بلقیس: (شرما کر) جیسے آپ کی مرضی۔

سلمان: اپنا سر میرے کاندھے پر رکھ لو، کاندھا بڑی آرام دہ جگہ ہے، ٹھیک ہے نا۔

بلقیس: (اطمینان انگیز لہجے میں) بالکل ٹھیک۔

سلمان: تمہارے بال کتنے خوبصورت ہیں، بڑے چمکیلے ہیں۔ کہیں یہ ریشم کے دھاگے تو نہیں۔ میں ذرا ان بالوں میں ہاتھ پھیر سکتا ہوں۔

بلقیس: شوق سے!

سلمان: یہ عجیب بات ہے کہ میں نے ابھی تک آپ کا نام نہیں پوچھا؟ میرا خیال ہے، یہ سچی محبت کی نشانی ہے، ناموں میں کیا رکھا ہے ہم ایک ہفتے سے ایک دوسرے سے مل رہے ہیں اور ابھی تک ایک دوسرے کا نام نہیں جانتے۔ میرا نام سلمان ہے۔

بلقیس: اور مجھے بلقیس کہتے ہیں۔

سلمان: بلقیس؟ بڑا دیو ہیکل نام ہے، بلقیس کا قاف گلے میں اٹک جاتا ہے۔ میں تمہیں بلو کہوں گا۔ تمہیں کوئی اعتراض تو نہیں۔

بلقیس: (ذرا تامل سے) نہیں۔

سلمان: کوئی اور تو تمہیں بلو نہیں کہتا، میں اس نام سے نہیں پکارنا چاہتا جو عام ہو چکا ہو۔

بلقیس: نہیں مجھے اور کوئی بلو نہیں کہتا — نہیں کہہ سکتا،

سلمان: چلیئے یہ بہتر بات ہے۔ محبت بھی کوئی آسمانی چیز معلوم ہوتی ہے۔

بلقیس: واقعی آسمانی چیز ہے!

سلمان: کہتے ہیں کہ دنیا بھر میں ایسی کوئی چیز نہیں،

بلقیس :- محبت سے بڑھ کر کوئی چیز حسین نہیں ہے۔

سلمان :- آہا! بلو! تم نے کیا عجیب بات کہہ دی، ——— واقعی محبت کوئی آسمانی معاملہ ہے۔

بلقیس :- لیکن اعجاز کی حالت بُری ہو جائے گی۔

(پرندوں کے چہچہانے کی آواز)

سلمان :- وہ پسند نہیں کرے گا؟

بلقیس :- (مسکرا کر) بالکل نہیں، آپ شاید نہیں جانتے وہ مجھ سے دیوانہ وار محبت کرتا ہے اور کئی برس سے محبت کر رہا ہے۔ لگاتار ——— بیچارہ اعجاز!

سلمان :- میرا خیال ہے کہ وہ بڑا خوش قسمت ہے!

بلقیس :- (حیرت سے) آپ کا مطلب؟

سلمان :- وہ تم سے محبت کر رہا ہے اور کئی برس سے کر رہا ہے اور میری محبت کی عمر صرف ایک ہفتہ ہے، کتنی بدقسمتی ہے صرف ایک ہفتے سے تمہیں جانتا ہوں۔

بلقیس :- مجھے یقین ہے کہ اعجاز نے اس پہلو پر کبھی غور نہیں کیا،

سلمان :- (مسکرا کر) بے دماغ نوجوان!

بلقیس :- آپ کو شاید اس بات کا علم نہیں کہ میں ہمیشہ اس کی محبت کو ٹھکراتی رہی ہوں،

سلمان :- ٹھیک، اور وہ برابر تم سے محبت کرتا رہا ہے اس سے زیادہ وہ احمق اور کیا چاہتا ہے۔

بلقیس :- (فدا شرما کر) غالباً وہ یہ چاہتا ہے کہ میں اس سے شادی کر لوں۔

سلمان :- اوہ! اس نوجوان نے عمر خیام کی رُباعیات نہیں پڑھیں ——— خیر ——— تمہاری آنکھوں میں ایک خاص نشہ ہے۔ میں تو پہلے دن ہی اس نشے سے مست ہو گیا تھا اس لئے تو میں نے تم سے بات کی تھی۔

بلقیس :- لیکن آپ نے تو صرف ہوٹل کا راستہ پوچھا تھا۔

سلمان :- وہ تو صرف ایک بہانہ تھا، راستہ تو مجھے خوب یاد تھا، میں اسی وقت تو اُدھر سے آیا تھا لیکن جب میں نے تمہیں دیکھا کہ تمہارے سنہری بالوں پر سورج کی کرنیں بہار دکھا رہی ہیں تو میں نے فیصلہ کیا کہ تم سے ضرور کوئی نہ کوئی بات کروں گا چنانچہ میں نے ایک بات کر دی۔ تم خوش ہو کہ میں نے تم سے بات کی؟

بلقیس :- ہاں، لیکن اب ہمیں امی سے ضرور کہہ دینا چاہیئے،

سلمان :- (ناپسندیدگی سے) اس کی ضرورت ہے؟

بلقیس :- بالکل،

سلمان :- خیر، جیسے تمہاری مرضی،

بلقیس :- (ہنستے ہوئے) معلوم ہوتا ہے کہ آپ اس خیال کو پسند نہیں کرتے،

سلمان:- بالکل نہیں، رومان کے اس حصّے سے میں ہمیشہ نفرت کرتا ہوں۔

بلقیس:- (گھبرا کر اس کی طرف دیکھتی ہے) ہمیشہ؟

سلمان:- (غیر شعوری طور پر) ہاں، والدین کے پاس جانا وغیرہ مجھے بالکل نہیں بھاتا۔ بات یہ ہے کہ بعض والدین کچھ بد ذوق ہوتے ہیں۔ انہیں رومان کا قطعاً احساس نہیں ہوتا۔ دیکھو نا، انسان ایک خوبصورت لڑکی سے باغ کے کونے میں ملتا ہے، رُت بڑی سہانی ہے۔ ہُوا بڑی دلکش اور اس پر اس لڑکی کا حُسن ستم ڈھانے والا، اور پھر محبّت کا جادو۔ بالکل جنّت کی فضا نظر آتی ہے۔ پھر معلوم نہیں وہ لڑکی یہ کیوں چاہتی ہے کہ اس کی ماں سے بھی تذکرہ کیا جائے۔ اچھا، تم نے اپنی ماں سے بھی ذکر کر دیا، معلوم ہے اس کے بعد کیا ہوتا ہے۔ خاتونِ محترم یہ استفسار فرماتی ہیں لڑکا کیسا ہے، کیا کام کرتا ہے، مہینے میں کتنے روپے کماتا ہے اور بالائی آمدنی کتنی ہے۔ تم جانو، یہ سب کتنی غیر رومانی باتیں ہیں۔

بلقیس:- (پریشان ہو کر) میں کچھ نہیں سمجھ سکی، آپ تو اس طرح باتیں کر رہے ہیں گویا یہ سب کچھ آپ پر پہلے ہی بیت چکا ہے۔

سلمان:- مجھے تجربہ ہے، بہت دفعہ میں نے ایسا کیا ہے،

بلقیس:- اوہ! (نہایت غضبناک ہو کر اُٹھتی ہے اور اس کی طرف دیکھتی ہے)

سلمان:- میں نے کہا، تم کہاں چل دیں، ابھی بیٹھو، چار ہی بجے ہیں یہ بھی کوئی جانے کا وقت ہے،

بلقیس:- (الفاظ گلے میں پھنس رہے ہیں) کیا آپ کا مطلب یہ ہے کہ آپ نے اس سے پہلے بھی لڑکیوں سے محبّت کی ہے ——— دوسری لڑکیوں سے؟

سلمان:- (بظاہر اس سوال سے بڑا حیران سا ہو جاتا ہے) ہاں میں نے محبّت کی ہے،

بلقیس:- پھر اُن سے منسوب بھی ہو گئے تھے آپ؟

سلمان:- (بھولپن سے) نہیں، میں منسوب کسی سے نہیں ہوا، البتّہ میں نے کئی بار محبّت کی ہے، بہت سی لڑکیوں سے،

(بلقیس غصّے سے زمین پر پاؤں مارتی ہے اور دوسری طرف چل دیتی ہے)

سلمان:- ارے! تمہیں کیا ہو گیا ہے، تم تو بہت خفا معلوم ہوتی ہو،

(اپنی جگہ سے اُٹھتا ہے)

بلقیس:- اور تم اس حرکت پر نادم بھی نہیں ہو،

سلمان:- (پھر بیٹھتا ہے) اس میں شرمندہ ہونے کی کیا بات ہے، تمہارا مطلب ہے کہ مجھے محبّت کرنے پر شرم آنی چاہیئے؟ تم یہ بات کیسے کہہ سکتی ہو؟ یقیناً میں نادم نہیں ہوں، اگر انسان جنگ نہ کرے تو پھر زندہ رہنے کا مقصد ہی کیا ہے؟ میں ہمیشہ محبّت کرتا رہا ہوں، میری زندگی میں شاید ہی کوئی لمحہ ہو گا جب میں نے کسی سے محبّت نہ کی ہو،

بلقیس:- (ابھی تک غصّے میں) اگر آپ نے محبّت کی ہے تو ابھی تک منسوب کیوں نہیں ہوئے۔ مرد کو یہ حق نہیں کہ وہ کسی لڑکی کو اپنی محبّت کے جال میں پھنسائے اور پھر اُس سے منگنی نہ کرے،

سلمان:- (استدلال کے لہجے میں) یہ والدین کا قصور ہے، میں نے تمہیں کہا نہ تھا کہ بعض والدین بڑے کودن ہوتے ہیں۔ وہ منسوب ہونے کے مرحلے

سے پہلے ہی مجھے بدظن کر دیئے تھے۔

بلقیس :۔ وہ کیسے ؟

سلمان :۔ اس کے کئی وجوہ ہوتے تھے۔ کبھی وہ کہتے کہ میں سنجیدگی سے کام نہیں لے رہا یا یہ کہ میں کوئی کام نہیں کرتا یا یہ کہتے کہ میرے پاس کافی دولت نہیں ہے یا وہ بڑی سادگی سے یہ کہہ دیتے کہ اُن کے خیال میں اس شادی سے اُن کی بیٹی خوش و خرم نہیں رہ سکے گی بہر حال وہ نسبت قرار پانے کے مخالف تھے۔ سب کا خیال ایک ہی تھا، تمہاری ماں کا خیال بھی وہی ہوگا (بلقیس بے اطمینانی سے "اوہ" کہتی ہے) میں تمہاری ماں کو مورد الزام نہیں ٹھہرا سکتا، میں یہ نہیں کہتا کہ وہ غلطی پر ہیں، میں یہ بھی نہیں کہتا کہ سب ماں باپ غلطی پر ہیں، دراصل اپنے خیال میں وہ سب راستی پر ہیں، میں تمہیں سچی بات بتا رہا ہوں ——

بلقیس :۔ (نہایت درشتی سے) میں سچی بات جان چکی ہوں، دراصل تم شادی نہیں کرنا چاہتے،

سلمان :۔ یہ صحیح ہے کہ میں شادی نہیں کرنا چاہتا، کوئی شخص بھی شادی کرنا نہیں چاہتا جب تک کہ وہ احمق نہ ہو، ہر ایک شخص محبت ضرور کرنا چاہتا ہے محبت کرنا بڑا شاندار فعل ہے، میں یہ بھی کہہ سکتا ہوں کہ منسوب ہونا بھی کوئی خاص بُرا نہیں اگرچہ مجھے منگیتر بننے کا کبھی تجربہ نہیں لیکن شادی کرنا یقیناً بڑی نفرت انگیز چیز ہے،

بلقیس :۔ کس قدر بے ہودہ بات ہے، اگر محبت کرنا شاندار فعل ہے تو شادی کس طرح نفرت انگیز چیز ہو سکتی ہے؟

(کوئل کی کوکو سنائی دیتی ہے)

سلمان :۔ کیا تم کوئل کو بھول گئیں؟

بلقیس :۔ اُف! توبہ!

سلمان :۔ کوئل —— کوئی بندھن نہیں، کوئی ذمہ داری نہیں، بچوں کی پرورش پانے کے لئے کوئی گھر وندا نہیں، پودوں پر پھدک پھدک کر زندگی بسر ہو گئی، —— زندگی اور محبت —— کس قدر خوش نصیب ہے کوئل ——

بلقیس :۔ کس قدر قابلِ نفرت ہے یہ کوئل —— یہ پرندہ کمینہ اور ذلیل ہے!

سلمان :۔ ایں، ایں، ایں —— کوئل کو بُرا نہ کہو، یہ پرندہ میرا جانی دوست ہے۔ میں خود ایک کوئل کے مانند ہوں،

بلقیس :۔ اُف! میں تم سے نفرت کرتی ہوں، میں تم سے نفرت کرتی ہوں۔ (غصے سے زمین پر پاؤں مارتی ہے)

سلمان :۔ (یقین کے ساتھ) تم مجھ سے نفرت نہیں کرتیں،

بلقیس :۔ کرتی ہوں!

سلمان :۔ (سر ہلاتے ہوئے) تم مجھ سے نفرت نہیں کرتیں۔ ایک دفعہ محبت کے بعد نفرت نہیں ہو سکتی،

(وہ بلقیس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالتا ہے، وہ بھی اس کی طرف دیکھتی ہے۔ پھر نظریں نیچی کرتی ہے، آنکھوں میں آنسو بھر آتے ہیں)

بلقیس :۔ (بھرائی ہوئی آواز میں) تم کس قدر خوفناک آدمی ہو!

سلمان :۔ وہ کیسے ؟

بلقیس :۔ تمہاری بات ٹھیک ہے لیکن میں کس قدر بدنصیب ہوں،

(رونا شروع کر دیتی ہے)

سلمان:- (متاثر ہو کر) بلقیس! تم رو رہی ہو، ایسا نہ کرو، میں لڑکیوں کو روتے نہیں دیکھ سکتا (اس کے کاندھے پر ہاتھ رکھتا ہے)

بلقیس:- (کاندھا جھٹک کر) پرے ہٹ جائیے، میں نہیں چاہتی کہ آپ مجھے ہاتھ لگائیں، ایک لڑکی کے بعد دوسری لڑکی سے محبت کرتے چلے جانا کوئی انسانیت ہے، میں تو اس خیال میں تھی کہ آپ صرف مجھ سے محبت کرتے ہیں،

سلمان:- اس وقت تو میں صرف تم سے محبت کرتا ہوں۔

بلقیس:- (آنکھوں میں آنسو بھر کر) میرا خیال تو یہ تھا کہ آپ نے آج تک کسی اور لڑکی سے محبت نہیں کی۔ اُف! میں نے آپ کو یہ بھی اجازت دی کہ آپ مجھے "بلو" کہہ کر پکاریں،

سلمان:- (استدلال کا لہجہ) بات یہ ہے کہ جب آدمی کسی سے محبت کرتا ہے تو محبت کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر جب میں نے تمہیں دیکھا تو اسی دم محبت کرنے پر مجبور ہو گیا، دل پر تو اختیار نہیں، تم بہت حسین لڑکی ہو، موسم بھی بڑا حسین تھا بلو، میں تمہاری محبت میں گرفتار ہو گیا۔

بلقیس:- (ان فقروں سے ذرا مطمئن ہو کر آنسو پونچھتی ہے) لیکن آپ نے تو بہت سی لڑکیوں سے محبت کی ہے۔

سلمان:- میں کب اس بات سے انکار کرتا ہوں (شرارت آمیز لہجے میں) لیکن مجھی کو نشانہ کیوں بنایا جا رہا ہے، ایک سے زیادہ لڑکیوں سے محبت کرنا اتنا ہی بُرا ہے جتنا کہ ایک سے زیادہ مرد ایک لڑکی سے محبت کریں —— اعجاز کا معاملہ کیا ہے؟

بلقیس:- اعجاز؟ —— (پرندے چہچہاتے ہیں)

سلمان:- ہاں، ہاں، اعجاز —— وہ تم سے محبت نہیں کرتا؟ میں بھی محبت کرتا ہوں، ہم دونوں ایک ہی چیز سے محبت کرتے ہیں لیکن میں ایک وقت میں ایک ہی شخص سے محبت کرتا ہوں

بلقیس:- (سرگوشی کے لہجے میں) اگر اعجاز مجھ سے محبت کرتا ہے تو اس میں میرا کیا قصور ہے۔

سلمان:- اور اگر میں تم سے محبت کرتا ہوں تو اس میں میرا کیا قصور ہے، میں یہی نکتہ تمہیں سمجھانا چاہتا تھا، شکر ہے تم سمجھ گئیں،

بلقیس:- میں کچھ نہیں سمجھی۔ اعجاز کی محبت آپ سے بالکل مختلف ہے۔ اس کی محبت سچی ہے، وہ اپنی محبت میں ثابت قدم ہے۔

سلمان:- میں بھی اپنی محبت میں ثابت قدم ہوں۔

بلقیس:- ہرگز نہیں، آپ جانتے ہیں کہ آپ مستقل مزاج نہیں،

سلمان:- کیوں ہوں، مستقل مزاج عاشق وہ ہوتا ہے جو ہمیشہ عشق کرتا رہے،

بلقیس:- صرف ایک ہی شخص سے۔

سلمان:- لغت میں یہ معنی درج نہیں، ہمیشہ محبت کرتے رہنا شرط ہے۔

بلقیس:- (نیم مسکراہٹ) کتنے مضحکہ خیز آدمی ہیں آپ بھی۔

سلمان:- یہ ٹھیک ہے، تمہارا غصّہ ٹھنڈا ہوا۔

بلقیس:- کوئی ٹھنڈا نہیں ہوا۔ میں بے حد ناراض ہوں،

سلمان:- یہ ناممکن ہے کہ تم ناراض بھی رہو اور مسکراؤ بھی، کوئی بھی ایسا نہیں کر سکتا۔ تم مسکراتی تھیں، اب بھی مسکرا رہی ہو، ہمیں لڑنا نہیں چاہئیے ایسے

اچھے موسم میں جھگڑا کرنا بڑا ستم ہے، آؤ رنجشیں دل سے نکال کر ایک دوسرے سے محبت کی باتیں کریں۔

بلقیس:۔ (سر ہلاتے ہوئے) بالکل نہیں۔

سلمان:۔ تم بڑی بیوقوف ہو، محبت کو اس طرح رد نہیں کیا جاتا۔ یہ بڑی قیمتی چیز ہے۔ ساری دنیا میں محبت حسین ترین چیز ہے۔ کوئی دس منٹ پہلے تم یہ کہا تھا،

بلقیس:۔ میں نے نہیں کہا تھا، آپ نے کہا تھا،

سلمان:۔ میری بات کو تم نے دہرایا تھا (نرم لہجہ) بلّو!

بلقیس:۔ آپ کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ آپ مجھے "بلّو" کہیں،

سلمان:۔ خیر، بلقیس صاحبہ، پاگل مت بنو، جہاں تک ہو سکے محبت کئے جاؤ۔ جوانی میں محبت کی جاتی ہے، تھوڑی مدت کے بعد میں اور تم ادھیڑ عمر تک پہنچ جائیں گے، کتنی بے کیف ہو جائے گی یہ زندگی: عام لوگوں کی طرح بے مزہ ——— وقت ہاتھ سے نکل چکا ہوگا، جوانی پل بھر میں گزر جاتی ہے، اس کا ایک لمحہ بھی ضائع نہ کرو، کیا نام ہے اس پتنگے کا جو ایک دن کے لئے زندگی لے کر آتا ہے، خیر ——— اس وقت نام یاد نہیں آتا ——— صبح پیدا ہوا۔ دن بھر پھولوں پر پھدکتا ہے، دوسرے پتنگوں سے رنگ رلیاں مناتا ہے شام کو مر جاتا ہے، آہا! میں بھی اسی پتنگے کی طرح ہوں،

بلقیس:۔ آپ تو کہہ رہے تھے کہ میں کوئل کے مانند ہوں۔

سلمان:۔ کوئل بھی اور پتنگا بھی،

(بلقیس ہنستی ہے۔)

یہ! اب تم ہنس دیں، اب ہمیں اچھے بچوں کی طرح بیٹھنا چاہیئے،

بلقیس:۔ میں آپ کی دوست ترین جاؤں گی، لیکن آپ میرا ہاتھ کبھی نہیں چوم سکتے!

سلمان:۔ آخر کس لئے؟

بلقیس:۔ اس لئے کہ آپ چوم نہیں سکتے۔

سلمان:۔ (مسرت سے) خیر، کوئی بات نہیں، آپ بیٹھ تو جائیے، بیٹھنے میں کوئی حرج نہیں؟ صرف اس خیال سے کہ لوگوں کو اس بات کا علم ہو جائے کہ ہم میں لڑائی نہیں ہوئی تھی۔

بلقیس:۔ یہاں لوگ کہاں ہیں؟

سلمان:۔ تم اور میں ——— کون ہیں، لوگ ہی ہیں، آؤ، درخت کے نیچے بیٹھیں۔ (خود بیٹھ جاتا ہے)

بلقیس:۔ (سر ہلا کر) نہیں، میں نہیں بیٹھوں گی۔

سلمان:۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ابھی تک ہم میں لڑائی ہے۔

بلقیس:۔ لڑائی تو ختم ہو گئی، میں ناراض نہیں ——— لیکن آپ جانتے ہیں اعجاز پانچ بجے کی گاڑی سے آ رہا ہے، مجھے اس کے خیر مقدم کے لئے سٹیشن پر جانا ہے، (ہاتھ پھیلا کر) الوداع!

سلمان: (ہاتھ ہلا کر) تو کیا تم اعجاز سے شادی کرو گی؟

بلقیس: (وقفہ) شاید،

سلمان: اور وہ تمہاری والدہ سے جا کر کہے گا۔

بلقیس: ظاہر ہے۔

سلمان: بیچارا اعجاز! اس کا رومان بھی ختم ہوا جا رہا ہے۔

بلقیس: اس کا رومان ختم نہیں ہوگا، اگر میں نے اس سے شادی کی تو میں اُسے تمام عمر مسرور و شاداں رکھوں گی،

سلمان: ممکن ہے ایسا ہی ہو، شادی سے مسرت مل سکتی ہے لیکن رومان "تباہ و برباد" ہو جاتا ہے۔

بلقیس: (بے اطمینانی سے) اُف!

(بلقیس باہر چلی جاتی ہے، سلمان مسرت انگیز مسکراہٹ سے اُسے جاتے ہوئے دیکھتا ہے، وہ نگاہوں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ پھر وہ درخت کے تنے سے سہارا لے کر کتاب کے مطالعے میں مصروف ہو جاتا ہے)

سلمان: بیچارا اعجاز! کیا زندگی ہے اس کی ———

(کوئل کی آواز ——— جواب میں دوسری کوئل کی آواز، سلمان کتاب سے نگاہیں ہٹا کر اُوپر کی طرف دیکھتا ہے اور آواز سُنتا ہے، اور آہستہ آہستہ پردہ گرتا ہے)

ایپکوریت (لذیت) کیا ہے؟

اپی کورس (۳۴۲ — ۲۷۰ ق، م) کا قول ہے کہ زندگی کی صحیح غرض و غایت حصول لذیت، کے سوا اور کچھ بھی نہیں۔ یہ اقدام گویا احتجاج تھا، رواقیت کی اس شدت کے خلاف جس کی بنیاد اس فلسفہ پر قائم ہے کہ انسان اپنی تمام آرزوؤں کو ختم کر دے، اپنے نفس کو مار ڈالے اور انسان کی جذباتی ہم آہنگی میں کسی قسم کا یقین پیدا نہ کرے مگر یہ قدرت کا منشا ہرگز نہیں۔ اگر قدرت کے صحیح منشا کو سمجھا جائے تو وہ یہ ہے کہ آدمی لذیت کی تلاش کرے اپنے لئے اور دوسروں کے لئے۔ مگر جب لذیت کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس کا مقصد عیش و عشرت یا محض جسمانی لذت نہیں، اس کا مفہوم ہے جسم کا دُکھ سے اور روح کی فکر سے نجات حاصل کرنا ——— مسرت یا لذت ہر شخص چاہتا ہے لیکن فلسفے کے بغیر وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ ہر مسرت بذات خود اچھی چیز ہے لیکن جب اس کا مقابلہ دوسری مسرت سے کیا جائے تو بعض اوقات اس کا نتیجہ بدی ہو جاتا ہے۔ فلسفی اور عام آدمی ——— دونوں مسرت چاہتے ہیں مگر فلسفی ان مسرتوں سے گریز کرے گا جو آخر کار انسان کو فکر مند بنا دیتے ہیں اس کے مقابلے میں عام آدمی صرف مسرت چاہتا ہے ——— یہ مسرت کس نوعیت کی ہے اور اس کا نتیجہ کیا ہوگا ——— اس چیز سے عام آدمی کو قطعاً کوئی واسطہ نہیں۔

مصنف:۔ جے ایم سنج ——— مترجم:۔ شفقت تنویر مرزا

سمندر کے سوار

(تمثیل ایک باب میں)

کردار:۔

موریا	عمر رسیدہ عورت
بارٹلے	اس کا بیٹا
کیتھلین	موریا کی بیٹی
نورا	موریا کی چھوٹی بیٹی

اِن کے علاوہ کچھ اور عورتیں اور مرد

مقام:۔ مغربی آئرلینڈ سے کچھ دور ایک جزیرہ

(منظر)

(مکان کا باورچی خانہ جس میں جال، روغنی کھالیں، ایک چرخہ، اور کچھ نئے تختے دیوار کے ساتھ لگے ہیں۔ بیس سالہ کیتھلین کیک بنا کر اسے آگ پر تپا کر برتن میں ڈال دیتی ہے۔ پھر ہاتھ صاف کر کے چرخہ کاتنے میں مصروف ہو جاتی ہے۔ نوعمر نورا کا سر دروازے میں سے نمودار ہوتا ہے)

نورا:۔ (مدھم آواز میں) امی کہاں ہے؟

کیتھلین:۔ لیٹی ہوئی ہے ― شاید سو رہی ہو گی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اللہ اُن پر رحم کرے۔

(نورا آہستہ سے اندر آتی ہے اور اپنی شال کے نیچے سے بنڈل نکالتی ہے)

کیتھلین:۔ (تیزی سے چرخہ کاتتے ہوئے) یہ کیا لائی ہو؟

نورا:۔ یہ نوجوان پادری لایا ہے۔ ڈونے گال میں کوئی آدمی ڈوب گیا ہے۔ یہ قمیض اور سادہ سے کپڑے اُسی ہی کے ہیں۔

(کیتھلین ایک جھٹکے سے چرخہ چلانا بند کر دیتی ہے اور کان لگا کر غور سے سننے لگتی ہے)

نورا:۔ ہمیں معلوم کرنا چاہیے کہ یہ مائیکل کی چیزیں تو نہیں۔ بعض اوقات امی ان کی تلاش میں سمندر کے کنارے ماری ماری پھرتی ہے۔

کیتھلین:۔ بھلا یہ مائیکل کی کیسے ہو سکتی ہیں؟ اتنی دور کہاں گیا ہو گا بھلا وہ۔

نورا :۔ پادری نے کہا ہے معلوم ہوتا ہے یہ چیزیں مائیکل ہی کی ہیں۔ اس نے کہا تھا، اگر یہ واقعی مائیکل کی ہیں تو ماں سے کہنا، رضائے الٰہی سے ہم نے اس کا کفن دفن کر دیا ہے۔ اور اگر یہ چیزیں مائیکل کی نہیں تو پھر ان کے متعلق کسی سے ایک لفظ بھی نہ کہنا، ورنہ وہ رو رو کر مر جائے گی۔

(وہ دروازہ جو نورا نے آدھا کھلا چھوڑا تھا ہوا کے جھونکے سے پورا کھل جاتا ہے)

کیتھلین :۔ (متفکر ہو کر ارد گرد دیکھتی ہے) تم نے پادری سے کہا تھا وہ بارٹلے کو روک دے اسے گالوے کے میلے میں گھوڑے بیچنے کے لئے نہ جانے دے؟

نورا :۔ اس نے کہا تھا میں اُسے نہیں روکوں گا ..... مگر تم فکر نہ کرو۔ تمہاری ماں آدھی آدھی رات تک عبادت کرتی رہتی ہے۔ اللہ اس کے سب بیٹوں کو چھین کر اسے تباہ نہیں کر دے گا ـــ ایسا نہیں ہوگا!

کیتھلین :۔ نورا سفید چٹانوں کے پاس سمندر میں طوفان آگیا ہے کیا؟

نورا :۔ ہاں اللہ رحم کرے ...... مغرب میں تو بے پناہ شور ہے ...... ہوا کے زور پر موج بڑھتی ہے تو سمندر اور بھی خوفناک ہو جاتا ہے۔

(وہ بنڈل اُٹھائے میز کے پاس جاتی ہے) کھول دوں اسے؟

کیتھلین :۔ کہیں ایسا نہ ہو اماں جاگ پڑے اور اسی لمحے اِدھر آ نکلے (میز کے پاس آتی ہے) ہمارے رونے کو تو ایک مدت پڑی ہے ـــ وہ تو نہ جانے کب تک روتی رہیں گی!

نورا :۔ (اندرونی دروازے سے جا کر سنتی ہے) وہ پہلو بدل رہی ہے بس اب آ ہی جائے گی۔

کیتھلین :۔ سیڑھی لاؤ۔ اسے اوپر کوڑیوں والی چھتی پر رکھ دوں ... یہاں وہ نہیں دیکھ پائے گی ..... طوفان کم ہونے پر شاید وہ مائیکل کو دیکھنے کے لئے ساحل پر جائے۔

(وہ چھتی کے ساتھ سیڑھی لگا دیتی ہے، کیتھلین بنڈل کو اوپر کی چھتی میں چھپا دیتی ہے۔ موریا اندرونی کمرے سے آتی ہے)

موریا :۔ (کیتھلین کو دیکھ کر تلخی سے) دن رات اسی پر ..... ٹنگی رہتی ہو؟

کیتھلین :۔ نہیں تو کیک پکا رہی ہوں (لکڑیاں نیچے پھینکتی ہے) طوفان ختم ہو گیا اور بارٹلے کونے مارا گیا تو اسے کیک کی ضرورت ہو گی۔

موریا :۔ (آگ کے پاس ایک اسٹول پر بیٹھ کر) آج ہوا جنوب مغرب سے چل رہی ہے۔ وہ نہیں جائے گا۔ نوجوان پادری بھی اسے نہیں جانے دے گا۔

نورا :۔ نہیں اماں وہ بارٹلے کو نہیں روکے گا۔ ایمن سائمن، اسٹیفن پیٹی، اور کولم شون کہہ رہے تھے وہ نہیں جائے گا۔

موریا :۔ ہے کہاں؟

نورا :۔ کشتی کا پتہ کرنے گیا ہے کہ اس ہفتے کوئی اور بھی جائے گی یا نہیں؟ ابھی آ جائے گا کیونکہ موجیں مغرب کی طرف بڑھ رہی ہیں اور مچھیرے مشرق میں مچھلیاں پکڑیں گے۔

کیتھلین :۔ کوئی پتھروں پر سے گزر رہا ہے۔

نورا :۔ (باہر دیکھتی ہے) وہ آ رہا ہے۔ تیز تیز قدم اُٹھا رہا ہے۔

بارٹلے (اندر آ کر ارد گرد دیکھتا ہے اور پھر رک کر غمگین لہجے میں کہتا ہے، کیتھلین میں کہے اراٹے ـــ رسی کا جو ٹکڑا خرید کے لایا تھا۔ وہ کہاں ہے؟

کیتھلین :۔ (چھتی سے نیچے آتی ہے) نورا سفید تختوں کے پاس طاقچے میں پڑا ہے وہ دے دو اسے۔ میں نے صبح اسے یہاں لٹکا دیا تھا۔ وہ کالے پاؤں والا

سوراخ سے نکل جانے لگا تھا۔

نورا :- رسّی دیتی ہے (یہی ہے بارٹلے؟)

موریا :- بارٹلے اس رسّی کو یہیں رہنے دو (بارٹلے رسّی لیتا ہے) اس کی ضرورت یہاں ہوگی۔ میں کہہ رہی ہوں .... اس کی ضرورت یہاں ہوگی اگر کل صبح یا پرسوں صبح یا کسی صبح کو مائیکل کی نعش آگئی .... تو گہری قبر کھودنی ہوگی۔ اس کے لئے رسّی کی ضرورت ہوگی۔

بارٹلے :- (رسّی کو لے جانے کے لئے پوچھتا ہے) مجھے گھوڑی پر سوار ہو کر نہیں جانا ہے؟ دو ہفتوں میں یہی ایک کشتی تو جاتی ہے۔ سنا ہے گھوڑوں کا کرایہ بھی .... اچھا ہوتا ہے۔

موریا :- لاش نکل آئی اور گھر پر تابوت بنانے کے لئے بھی کوئی مرد موجود نہ ہوا تو لوگ کیا کہیں گے .... میں نے کو سے مارا کے سفید تختے منگوا رکھے ہیں۔ (تختوں کو دیکھتی ہے)

بارٹلے :- ہوا جنوب مغرب سے ادھر آ رہی ہے .... ہم تو کئی دن سے مائیکل کو ڈھونڈھ رہے ہیں۔ آج وہ کیونکر نظر آئے گا؟

موریا :- رات چاند کے بالمقابل ایک تارا تھا .... تیز ہوا چل رہی تھی۔ چاند سے سمندر میں طوفان ہو رہا تھا۔ کیا عجب اس کی لاش نکل ہی آئے اگر تمہارے پاس سینکڑوں ہزاروں گھوڑے ہیں تو کیا .... اپنے لختِ جگر کے سامنے ان کی حقیقت ہی کیا ہے؟

بارٹلے :- (چابک ٹھیک کرتے ہوئے کیتھلین سے) ستھرو دو بھیڑوں کو دیکھ آنا۔ رائی کے کھیتوں میں نہ گھس جائیں۔ ہاں اگر کوئی گاہک آئے اور اچھے دام دے تو کالے کھروں والا سؤر بیچ دینا۔

موریا :- ہائے یہ اچھے دام کس طرح وصول کرے گی؟

بارٹلے :- جب مغربی ہوا چلے اور چاند بھی ہو تو ساحل سے مرغوں کے لئے دانہ چن لانا۔ اس گھر میں آج سے ایک آدمی تو مشکل ہی سارے کام کر سکے گا۔

موریا :- مشکل تو اس وقت پڑے گی جب تم بھی دوسروں کی طرح ڈوب جاؤ گے۔ اور میں جو موت کی منتظر ہوں، کیسے زندگی گزاروں گی ــــ یہ بچیاں کیا کریں گی؟

(بارٹلے بٹی ہوئی رسّی کو نیچے رکھ دیتا ہے اپنا پرانا کوٹ اتار کر اسی قسم کا نیا کوٹ پہن لیتا ہے)

بارٹلے :- (نورا سے) دیکھو کشتی آ رہی ہے؟

نورا :- "سبز ساحل" سے گزر رہی ہے، بادبان جھکے پڑے ہیں۔

بارٹلے :- (بٹوا اور چابک اٹھا لیتا ہے) آدھ گھنٹے تک میں بھی چلا جاؤں گا۔ دو تین دن تک آ جاؤں گا۔ اگر ہوا مخالف ہوئی تو شاید چار دن لگ جائیں۔

موریا :- (آگ کی طرف مڑ کر سر پر شال ڈال لیتی ہے) ہائے ایک بڑھیا منع کر رہی ہے کہ سمندر میں نہ جاؤ مگر یہ کتنا ظالم ہے سنگ دل ہے... مانتا ہی نہیں۔

کیتھلین :- نوجوانوں کی تو زندگی یہی ہے۔ پھر بھلا کوئی کسی بڑھیا کی سو بار دہرائی ہوئی باتیں کیا سُنے؟

بارٹلے :- (رسّی کو چابک بنا کر چلتا ہے) اچھا ذرا جلدی چلتا ہوں۔ سرخ گھوڑی پر سوار ہو جاؤں گا سفید ٹٹو پیچھے پیچھے آئے گا .... خدا نگہبان ہو تم لوگوں کا (وہ چلا جاتا ہے)

موریا :- (بارٹلے ابھی دروازے ہی میں ہے کہ موریا چلا اٹھتی ہے) ہائے وہ چلا گیا .... اب ہم اسے بھی پھر کبھی نہ دیکھ سکیں گے وہ بھی چل دیا۔

جب سیاہ رات اُترے گی تو پوری دُنیا میں میرا کوئی بیٹا زندہ نہیں ہوگا۔

کیتھلین: جب وہ دروازے میں کھڑا دیکھ رہا تھا تو آپ نے خدا حافظ کیوں نہیں کہا؟ یہ سارے گھر کے لئے دُکھ کی بات ہے۔ آپ نے اسے بھیجا بھی تو منحوس لفظوں کے ساتھ۔ آپ نے اس کے کانوں میں بھی منحوس لفظ ڈالے ہیں۔

(موریا آتش گیر اٹھا کر بغیر ارادہ گرد دیکھے آگ اتھل پتھل کرتی ہے)

نورا: (اس سے) آپ کیک کے نیچے سے لکڑی نکال رہی ہیں۔

کیتھلین: یسوع مسیح ہمیں معاف کرے۔ نورا! ہم اسے کھانا دینا بھی بھول گئے۔

نورا: ہائے وہ شام تک بھوکا رہے گا۔ کتنی بُری بات ہے۔

کیتھلین: (کیک باہر نکال لیتی ہے) بُری بات ..... ہائے جس گھر میں ایک بڑی بی ہر وقت باتیں کرتی رہے وہاں کسی کی عقل ٹھکانے کیسے رہے۔

(موریا اپنے اسٹول پر گھومتی ہے)

کیتھلین: (کیک کاٹ کر ایک کپڑے میں باندھ لیتی ہے۔ موریا سے) جائیے اس کے جانے سے پہلے یہ دے آئیے۔ آپ اسے پھر دیکھ بھی لیں گی۔ آپ کی منحوس پیشین گوئی بھی ختم ہو جائے گی۔ اسے خدا حافظ بھی کہیں گی تو اس کا سفر خوشی خوشی کٹ جائے گا۔

موریا: (کھانا لے لیتی ہے) جتنی تیزی سے وہ گیا ہے میں اتنی تیزی سے جاسکوں گی؟

کیتھلین: ہاں اگر ابھی تیزی سے جائیے تو۔

موریا: (بمشکل کھڑے ہوتے ہوئے) چلنا مشکل ہے۔

کیتھلین: (اسے بڑی تشویش سے دیکھتی ہے) نورا امّی کو لاٹھی دو۔ راستے میں پتھروں پر سے پھسل نہ پڑے۔

نورا: کون سی لاٹھی؟

کیتھلین: جو مائیکل کونے مارا سے لایا تھا۔

موریا: (نورا سے لاٹھی لیتے ہوئے) اس بھری دُنیا میں بوڑھے اپنے بچوں کے لئے چیزیں چھوڑ کے جاتے ہیں۔ لیکن ہمارے گھر میں ہمارے بچے ہم بوڑھوں کے لئے ترکہ چھوڑ جاتے ہیں!

(وہ آہستہ آہستہ باہر چلی جاتی ہے۔ نورا سیڑھی پر چڑھنے کے لئے بڑھتی ہے)

کیتھلین: ٹھہرو کہیں واپس ہی نہ آجائے ..... ہائے وہ کتنی دکھی ہے ..... نورا تم کیا جانو اسے کتنا دُکھ ہے۔

نورا: وہ ساتھ والی جھاڑی سے گزر گئی ہے؟

کیتھلین: (باہر دیکھتی ہے) چلی گئی..... جلدی پھینکو ..... خدا جانے وہ کب آجائے

نورا: (بنڈل کو اُوپر سے پھینکتے ہوئے) پادری نے کہا تھا وہ آج یہاں سے گزرے گا۔ اگر یہ چیزیں مائیکل کی ثابت ہوں تو اسے اطلاع دینی ہوگی۔

کیتھلین: (بنڈل پکڑتے ہوئے) اس نے یہ نہیں بتایا کہ یہ چیزیں اسے ملیں کیسے؟

نورا: (نیچے آتے ہوئے) بتایا تھا دو آدمی "سیاہ چٹانوں" کے پاس جل مرغوں کے پیچھے پیچھے چلے آرہے تھے۔ ایک کا چپو لاش سے ٹکرا گیا۔

کیتھلین :- (بنڈل کو کھولنے کی کوشش کرتے ہوئے) نورا چاقو دو۔ نمکین پانی لگنے سے رسّی سخت ہو گئی ہے۔ سیاہ گانٹھ پر زنگ لگ گیا ہے ہفتوں کوشش کریں تو بھی کھل نہیں سکتی۔

نورا :- (چاقو دیتے ہوئے) سنا ہے یہاں سے ڈونے گال بہت دور ہے۔

کیتھلین :- (رسّی کاٹتے ہوئے) ہاں تو ...... کچھ مدت ہوئی یہاں ایک آدمی آیا تھا ... اس سے ہم نے چاقو بھی خریدا تھا۔ اس نے بتایا تھا کہ آدمی سات دن کے بعد ڈونے گال پہنچ جاتا ہے۔

نورا :- جب آدمی کشتی پر جائے تو؟

(کیتھلین بنڈل کھولتی ہے جس میں سے ایک موزا اور ایک قمیص کا حصہ نکلتا ہے وہ انہیں بڑے اشتیاق سے دیکھتی ہے)

کیتھلین :- (آہستہ سے) نورا خدا کی پناہ! نورا ہائے یہ چیزیں مائیکل ہی کی ہیں۔

نورا :- میں انگنی پر سے اس کی فلیش کی پرانی قمیص لاتی ہوں ...... اس سے مقابلہ کرتے ہیں۔ (کونے میں لٹکے ہوئے کپڑوں کو دیکھتی ہے) وہ تو نہیں ہے ....
کہاں ہو گی بھلا؟

کیتھلین :- میرا خیال ہے بارٹلے پہن گیا ہے۔ اس کی قمیص میلی ہو گئی تھی جسے اتار گیا ہے (کونے میں اشارہ کرتے ہوئے) اس قمیص کی آستین سی کپڑے کی تھیں۔ وہ لاؤ پتہ چل جائے گا۔ (نورا قمیص لاتی ہے دونوں مقابلہ کرتی ہیں) نورا وہی ہے۔ مگر یہی کپڑا گالوے کی دکانوں میں اور بھی تو ہو گا۔ مائیکل کی طرح اور لوگوں نے بھی یہی قمیصیں پہن رکھی ہوں گی؟

نورا :- (موزہ اٹھا کر اس کے دانے گنتی ہے پھر چیخ اٹھتی ہے) کیتھلین یہ بھی مائیکل ہی کا ہے، خدا اس کی روح پر رحم کرے۔ ہائے جب بارٹلے سفر میں یہ سنے گا تو کیا ہو گی اس کی حالت۔ جب ماں کو معلوم ہو گا تو وہ کیا کرے گی۔

کیتھلین :- (نورا سے موزے لیتے ہوئے) یہ سادہ موزے ہیں؟

نورا :- میں نے تین موزے بُنے تھے یہ ان میں سے دوسرا ہے۔ میں نے ساٹھ دانے رکھے تھے۔

کیتھلین (دانے گنتی ہے) وہی تعداد (چیخ مارتی ہے) ہائے نورا کتنی دکھ والی بات ہے .... شمال میں مائیکل کی لاش تیر رہی ہو گی۔ اور اس کی لاش پر کوئی رونے والا بھی نہ ہو گا۔ صرف سمندر کے پرندے اردگرد اُڑ رہے ہوں گے۔

نورا :- (اپنے بازو کپڑوں پر پھیلا کر جھک جاتی ہے) ہائے اس تجربہ کار ملاح اور بہترین مچھیرے کا آج کوئی نشان باقی نہیں رہا .... صرف یہ قمیص اور یہ موزہ ـــــ بس اور کچھ بھی نہیں!

کیتھلین :- (تھوڑی دیر کے بعد) نورا دیکھو وہ آ تو نہیں رہی؟ کسی کی آواز سنائی دے رہی ہے؟

نورا :- (باہر دیکھتی ہے) کیتھلین وہ آ رہی ہے دروازے میں پہنچ گئی ہے۔

کیتھلین :- اس کے آنے سے پہلے یہ چیزیں کہیں ڈال دو۔ بارٹلے سے مل کر اس کی طبیعت قدرے بہتر ہو گئی ہو گی۔ اسے بتانا نہیں چاہیئے کہ مائیکل پر سمندر میں کیا بیتی۔

نورا :- (کیتھلین سے مل کر بنڈل باندھتے ہوئے) اسی گوشے میں ڈال دیں۔

(ایک گوشے میں ایک طرف ڈال دیتی ہیں۔ کیتھلین چرخے کی طرف جاتی ہے)

نورا :- پشت دروازے کی طرف دیکھو تمہارے چہرے پر روشنی نہ پڑے

(نورا آتشدان کے ایک طرف بیٹھ جاتی ہے اس کی پشت دروازے کی طرف ہے۔ موریا بڑی آہستگی سے آتی ہے۔ بغیر لڑکیوں پر نظر ڈالے اپنے اسٹول پر بیٹھ جاتی ہے۔ جو آتشدان کے دوسری طرف رکھا ہے۔ کپڑا جس میں کیک بند تھا ابھی تک اس کے ہاتھ میں ہے۔ لڑکیاں ایک دوسرے کو دیکھتی ہیں۔ نورا کمانے والے کپڑے کی طرف اشارہ کرتی ہے)

کیتھلین :- (چند لمحے چرخہ کاتنے کے بعد) تم نے کھانا نہیں پہنچایا ؟

(موریا ادھر اُدھر دیکھے بغیر بڑبڑاتی ہے)

کیتھلین تم نے اسے سوار ہوتے دیکھا ہے۔ (موریا بڑبڑاتی رہتی ہے)

کیتھلین :- (ذرا بے صبری سے) ہائے اللہ تم ذرا اُونچا نہیں بول سکتیں۔ کیا بات ہے، کیا ہوا ہے۔ یہ تو بتاؤ پھر اُس پر بین کرتے رہنا۔ میں نے کہا تم نے بارٹلے کو دیکھا ہے ؟

موریا :- (کمزور آواز میں) آج سے میرا دل ٹوٹ گیا ہے۔

کیتھلین :- تم نے بارٹلے کو دیکھا ہے ؟

موریا :- میں نے انتہائی ہولناک چیز دیکھی ہے۔

کیتھلین :- (چرخہ چھوڑ کر باہر دیکھتی ہے) اللہ رحم کرے ...... وہ تو اب گھوڑی پر سوار ہو کر جا رہا ہے۔ ٹٹو اس کے پیچھے پیچھے ہے۔

موریا :- (ڈر جاتی ہے شال اس کے سر پر سے گر پڑتی ہے چاندی کی طرح سفید بال نظر آتے ہیں۔ خوفزدہ آواز کے ساتھ) کمیت ٹٹو پیچھے پیچھے ہے۔

کیتھلین :- (آتشدان کے پاس آتی ہے) آپ کو کس بات سے دُکھ پہنچا ہے ؟

موریا :- (بڑی آہستہ آہستہ) برائیڈ ڈارا نے ایک مردہ آدمی کے بازوؤں میں بچہ دیکھا تھا یہ ایک انتہائی ہولناک منظر تھا اور آج ایک منظر میں نے دیکھا ہے۔

کیتھلین اور نورا :- اوہ (دونوں آتشدان کے قریب ماں کے پاس جھک جاتی ہیں)

نورا :- ہمیں بھی بتاؤ تم نے کیا دیکھا ہے۔

موریا :- میں کنوئیں کے پاس دُعا مانگنے کے لئے رک گئی۔ بارٹلے سُرخ گھوڑی پر سوار آیا پیچھے پیچھے سفید ٹٹو تھا۔ (آنکھوں پر یوں ہاتھ رکھ لیتی ہے جیسے کسی چیز کو دیکھنا نہیں چاہتی) نورا ...... یسوع ہم پر رحم کرے۔

کیتھلین :- مگر تم نے دیکھا کیا ؟

موریا :- میں نے مائیکل کو دیکھا۔

کیتھلین :- نہیں امی ! وہ مائیکل نہیں ہوگا۔ مائیکل کی لاش تو شمالی سمندر میں ملی ہے۔ اور اُسے اچھی طرح دفنا دیا گیا ہے۔

موریا :- (قدرے زور سے) میں نے آج اُسے دیکھا ہے۔ وہ گھوڑے پر سوار تھا۔ گھوڑا چوکڑیاں بھر رہا تھا۔ پہلے سُرخ گھوڑی پر سوار بارٹلے آیا۔ میں نے کہنا چاہا "خدا تمہاری عزت بڑھائے" لیکن کسی چیز نے گلے ہی میں میرے الفاظ کو روک دیا۔ وہ جلدی سے گزر گیا۔ میں نے کہنا چاہا "خدا تمہارا حافظ و حامی ہو" مگر کچھ بھی نہ کہہ سکی۔ میں نے دیکھا اور جدائی۔ سفید ٹٹو پر مائیکل سوار تھا۔ اس نے بڑے اچھے کپڑے

اور نئے جوتے بھی رکھے تھے۔

کیتھلین:- (روتی ہے) آہ ہم لٹ گئے، برباد ہوگئے۔

نورا:- پادری نے کہا تھا کہ اللہ امی پر اتنا ظلم نہیں کرے گا۔ کہ اس کے سارے بیٹے چھین کر اسے بے یار و مددگار کر دے۔

موریا:- (آہستہ مگر صاف آواز میں) وہ سمندر کی لہریں کم جانتا ہے۔ اب بارٹلے بھی موت کے پنجے میں ہوگا۔ جاؤ ایمن سے کہو تابوت بنا دے ——— ان سفید تختوں سے میرا تابوت بنا دے ——— میں اپنے بچوں کے بعد کیوں کر زندہ رہ سکوں گی؟ .... ہائے اس گھر میں میرا شوہر، میرے شوہر کا باپ اور میرے چھ بیٹے ہوتے تھے ...... میرا گھر آباد تھا ...... ہائے وہ پھر میرے ...... انہیں جنم دیتے ہوئے میں نے بہت تکلیفیں اٹھائی تھیں ...... بعض زندہ رہے تھے۔ بعض پہلے ہی ختم ہوگئے تھے .... مگر آج ...... آج تو بھی اسی گھاٹ اتر گئے ہیں ...... سٹیفن اور شان طوفان کی نذر ہوئے تھے ... ان کی لاشیں خلیج گریگوری اور گولڈن ماؤتھ میں ملی تھیں ...... ہاں ...... ان دونوں کو ایک ہی چارپائی پر لایا گیا تھا ...... انہیں اس دروازے ہی سے لایا گیا تھا ....

(ایک لمحے کے لئے رکتی ہے۔ لڑکیاں کانپ اٹھتی ہیں جیسے انہوں نے اپنی پشت والے آدھ کھلے دروازے سے کوئی آواز سنی ہو)

نورا:- (سرگوشی کرتے ہوئے) کیتھلین سنا تم نے؟ شمال مشرق میں شور سا ہو رہا ہے؟

کیتھلین:- (سرگوشی کرتے ہوئے) کوئی ساحل سے چلا رہا ہے۔

موریا:- (بغیر کچھ سنے اپنی بات جاری رکھتی ہے) پھر میرا بیٹا شیمس تھا ...... اور اس کا باپ ...... دونوں ایک تاریک رات میں کھو گئے ...... سورج نکلا تو ان کا نام و نشان تک نہ تھا ...... پھر میرا پاچ تھا ...... ایک روز کشتی الٹی اور وہ بھی بہت دور چلا گیا۔ بارٹلے اس وقت بچہ تھا۔ وہ میرے گھٹنوں پر لیٹا ہوا تھا۔ دو عورتیں آئیں، پھر تین پھر چار، وہ دونوں ایک دوسرے کے پاس سے گزریں۔ مگر کسی نے ایک دوسرے سے بات تک نہیں کی۔ میں نے باہر دیکھا ان کے پیچھے پیچھے مرد آ رہے تھے۔ انہوں نے سرخ بادبان میں لپٹی ہوئی کوئی چیز اٹھا رکھی تھی۔ اس سے پانی کے قطرے گر رہے تھے اگرچہ اس دن موسم بالکل ٹھیک تھا
نورا ...... مگر عورتیں دروازے پر اپنا نقش چھوڑ کر چلی گئیں۔

(وہ دروازے کی طرف بازو پھیلا کر خاموش ہو جاتی ہے۔ دروازہ آہستہ سے کھلتا ہے ایک بوڑھی عورت داخل ہوتی ہے پھر اور عورتیں ...... وہ ایک دوسرے کے پاس سے گزرتی چلی جاتی ہیں۔ اور پھر سروں پر سرخ پیٹی کوٹ رکھے سامنے آ کر جھک جاتی ہیں)

موریا:- (نیم خوابیدگی میں کیتھلین سے) یہ پاچ ہے کہ مائیکل ...... بتاؤ یہ کون ہے۔

کیتھلین:- مائیکل کی لاش تو دور شمال سمندر میں ملی ہے ...... وہ بھلا کیسے ہو سکتا ہے؟

موریا:- نوجوان میں طاقت ہوتی ہے وہ پورے سمندر سے گزر جاتا ہے ...... بھلا نو دن کے بعد لوگ کیسے کہہ سکتے ہیں کہ یہ فلاں آدمی ہے نو دن کے طوفان آب و باد کے بعد تو ماں بھی اپنے بیٹے کو نہیں پہچان سکتی ...... پھر اور کوئی کیسے کہہ سکتا ہے کہ وہ مائیکل ہی تھا

کیتھلین:- ہاں وہ مائیکل تھا ...... انہوں نے اس کی قمیص کے ٹکڑے اور موزے بھیجے ہیں۔

(وہ مائیکل کی چیزوں کا بنڈل اٹھا کر ماں کے ہاتھ میں دیتی ہے۔ موریا انہیں ہاتھ میں اٹھائے آہستہ آہستہ کھڑی ہو جاتی ہے۔ نورا باہر دیکھتی ہے)

نورا :- وہ .... وہ لوگ کوئی شے اٹھائے آرہے ہیں۔ ہائے اس میں سے پانی ٹپک رہا ہے۔ گاڑی پتھروں کے نزدیک رک گئی ہے۔

کیتھلین :- (جو عورتیں اندر آئی ہیں ان سے سرگوشیوں میں بات کرتی ہے) یہ بارٹلے ہے؟

ایک عورت :- ہاں خدا اس کی روح کو چین دے۔

(دو نوجوان عورتیں اندر آکر میز کو ایک طرف کھینچتی ہیں۔ آدمی بارٹلے کی لاش ایک تختے پر اٹھائے آتے ہیں لاش پر بادبان کا ایک ٹکڑا پڑا ہے۔ لاش کو میز پر رکھ دیتے ہیں)

کیتھلین :- (عورتوں سے) (یہ کیسے غرق ہوا۔

ایک عورت :- اسے سفید ٹٹو نے سمندر میں گرا دیا۔ اس نے "سفید چٹانوں" کے نزدیک دم توڑ دیا۔

(موریا میز کے پاس جا کر جھک جاتی ہے۔ عورتیں آہستہ آہستہ رو رہی ہیں۔ ان کی حرکات سے گہرے دلی رنج کا اظہار ہوتا ہے۔ موریا جھک جاتی ہے کیتھلین اور نورا میز کی دوسری جانب جھک جاتی ہیں۔ آدمی دروازے کے قریب جھک جاتے ہیں)

موریا :- (سر اٹھا کر ایسے باتیں کرتی ہے جیسے اردگرد لوگوں کی موجودگی کا احساس تک نہ ہو) سب چلے گئے .... اب سمندر مجھے اور کیا دے سکتا ہے .... اب جنوب سے تیز ہوائیں چلیں گی تو میں اٹھ اٹھ کر دعائیں نہیں مانگا کروں گی۔ میں نہیں سنوں گی کہ شمال میں جھکڑ چل رہے ہیں .... مشرق میں گرداب بن رہے ہیں۔ پانی کے شور سے قیامت برپا ہے .... ایک کے بعد دوسری شورش بڑھتی چلی جاتی ہے۔ اب کوئی کوشش مجھے ساحل تک نہیں لے جائے گی .... میں سیاہ اور مہیب راتوں میں مقدس پانی حاصل نہیں کیا کروں گی .... اور جب دوسری عورتیں بین کر رہی ہوں گی تو مجھے کوئی پروا نہیں ہو گی .... سمندر کس حالت میں ہو گا .... مجھے اس سے بھی کوئی تعلق نہیں ہو گا (نورا سے) .... نورا مجھے مقدس پانی دو .... ادھر ایک گھونٹ پڑا ہے۔

(نورا اسے پانی دیتی ہے)

موریا :- (مائیکل کے کپڑے بارٹلے کے قدموں میں ڈال دیتی ہے اور اس پر پانی چھڑکتی ہے) بارٹلے اللہ سے میں نے یہ دعا نہیں مانگی تھی .... میں نے تو تمہارے لئے آدھی آدھی رات تک دعائیں مانگیں۔ تمہیں پتہ نہیں ہوتا تھا مگر میں دعا کرنے میں مصروف ہوتی .... خیر اب برسوں بعد مجھے بھی آرام ملے گا۔ اب چین نصیب ہو گا .... میں لمبی راتوں کو گہری نیند سویا کروں گی .... گو ہمیں کھانے کو گیلا آٹا اور بچی کھچی مچھلیاں ملا کریں گی .... مگر چین تو نصیب ہو گا۔

(وہ پھر جھک جاتی ہے اور زیرِ لب دعائیں مانگتی ہے)

کیتھلین :- (ایک بوڑھے آدمی سے) صبح ہوتے ہی آپ اور ایمن تابوت بنائیں گے؟ سفید تختے پڑے ہیں۔ میری ماں نے خریدے تھے کہ مائیکل کی لاش ملے گی تو تابوت تیار کرائیں گے .... تم تابوت بناؤ گے تو میں تم کو کیک دوں گی ....

بوڑھا آدمی :- (تختوں پر دیکھتے ہوئے) کیل بھی ہیں؟

کیتھلین :- نہیں کوئم بابا ..... کیلوں کا خیال نہیں رہا۔

ایک اور آدمی :- عجیب بات ہے اسے کیلوں کا خیال نہیں رہا حالانکہ اس نے پہلے بھی تابوت تیار کرائے ہیں۔

کیتھلین :- اب تو وہ بوڑھی ہو رہی ہے حافظہ کمزور ہو رہا ہے۔

(موریا پھر آہستہ سے اٹھتی ہے۔ اور مائیکل کے کپڑوں کو بارٹلے کے جسم پر پھیلا دیتی ہے۔ بچے کھچے آبِ مقدس کے قطرے ان پر چھڑک دیتی ہے)

(کیتھلین سے سرگوشی سے) اب اتنی خاموش ہے ..... جب مائیکل ڈوبا تھا تو وہ ادھر اُدھر روتی چلاتی پھرتی تھی۔ کون جانتا ہے اُسے مائیکل سے کیسی بے پناہ محبت تھی؟

(آہستہ مگر صاف) بوڑھی عورتیں جلد تھک جاتی ہیں۔ آج نو دن ہوئے وہ چیختی چلاتی پھرتی تھی۔ اس نے گھر کو ماتم خانہ بنا رکھا تھا۔

موریا :- (پیالے کو میز پر رکھ دیتی ہے اور دونوں ہاتھ بارٹلے کے پاؤں پر رکھ دیتی ہے) آج سب مل گئے ہیں۔ آج سب کچھ ختم ہو گیا ہے۔ او خدا! ...... مائیکل اور بارٹلے، شمیس، پاچ، سٹیفن، اور شان سب کی روحوں کو امن اور چین دے (سر جھکا دیتی ہے) اللہ مجھ پر بھی رحم کرے اور ہر شخص کی روح کو امن و سکون دے دے کرتی ہے۔ عورتوں کے رونے کی آوازیں تیز ہو جاتی ہیں۔ پھر مدھم ہو جاتی ہیں)

(بولتی جاتی ہے) مائیکل دور شمال میں دفن ہو گیا۔ بارٹلے ان تختوں کے تابوت کے اندر گہری قبر میں آرام کرے گا..... اللہ کا شکر ہے اب ہمیں اور کیا چاہیئے ...... انسان ہمیشہ زندہ نہیں رہتا ...... ہمیں اس پر مطمئن ہو جانا چاہیئے۔

(وہ گھٹنوں پر جھک جاتی ہے۔ پردہ آہستہ آہستہ گرتا ہے)

ٹریجیڈی — مختلف صورتوں میں

اگر ٹریجیڈی کی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو ہم دیکھیں گے کہ ٹریجیڈی عام طور پر تین صورتوں میں رونما ہوتی رہی ہے۔

پہلی صورت :- یہ صورت یونانِ قدیم کے ڈراما نگاروں کے ہاں نظر آتی ہے۔ ان ڈراما نگاروں کے ہاں انسان اپنے سے 'برتر طاقت' کا مقابلہ کرتا ہے اور شکست کھا جاتا ہے۔ تصادم انسانی طاقت اور دیوتاؤں کی طاقت کے درمیان ہوتا ہے اور ہوتا وہی ہے جو دیوتاؤں کو منظور ہوتا ہے۔

دوسری صورت :- یہ صورت، عام طور پر شیکسپیئر کے ہاں موجود ہے۔ ایک بہت بڑا انسان اپنے کردار ہی کی ایک کمزوری کا نشانہ بن جاتا ہے۔ اوتھیلو، میکبتھ، بادشاہ لیئر اور ہیملٹ چاروں کے چاروں بڑے باعظمت انسان ہیں۔ مگر ان میں چند کمزوریاں بھی ہیں اور یہی کمزوریاں انہیں لے ڈوبتی ہیں۔

تیسری صورت :- اسے معاشری ٹریجیڈی کہا جائے تو بیجا نہ ہو گا۔ انسان اپنے معاشرے کے خلاف جنگ لڑتا ہوتا ہے — یہ صورت ناروے کے شہرۂ آفاق ڈراما نویس ابسن کے ہاں موجود ہے۔

مصنف: وشنو پربھاکر ــــــ مترجم: شیام سندر

جسم کی قیمت

کردار:

ہیم چندر ــــــ ایڈیٹر

گریش ــــــ جائنٹ ایڈیٹر

منجو ــــــ ہیم چندر کی لڑکی

غیر ملکی خاتون ــــ ایک غیر ملکی سفارت خانے کی کارکن

انجلی ــــــ منجو کی سہیلی

منظر

(سٹیج پر ایک خوبصورت عمارت کا سٹڈی روم نظر آتا ہے جس کے درمیان ایک بڑی میز لگی ہے جس پر لاتعداد رسالے، کتابیں اور کاغذ پڑے ہیں۔ ایک دو ٹوکریاں بھی ہیں، اُن میں بھی کاغذ ہیں۔ یہ کاغذات سب ترتیب سے رکھے ہوئے ہیں۔ ٹیلیفون بھی رکھا ہوا ہے۔ دونوں طرف ریک ہیں جن میں کتابیں رکھی ہوئی ہیں۔ ایک طرف شیشے والی میز ہے جس پر دو تولیے ٹنگے ہوئے ہیں۔ دوسری طرف ایک بڑی الماری ہے جس کے اوپر کے شیشے میں سے کتابیں چمک رہی ہیں۔ ایک کیلنڈر ہے۔ میز کے پاس تین کرسیاں ہیں۔ دو کرسیاں ایک طرف دیوار کے ساتھ رکھی ہیں۔ میز کے پیچھے کی طرف اندر جانے کا راستہ ہے۔ ایک دروازہ نہانگاہ میں جاتا ہے، دوسرا ڈریسنگ روم ہے۔ بائیں طرف کا دروازہ باہر برآمدے میں کھلتا ہے دائیں طرف کا عمارت کے اندر۔

جب پردہ اُٹھتا ہے تو سٹیج پر کوئی شخص بھی نظر نہیں آتا۔ ٹیلیفون کی گھنٹی بجتی ہے جسے سُن کر ہیم چندر تیزی سے ڈریسنگ روم سے باہر آتے ہیں وہ بھاری جسم کے آدمی ہیں۔ رنگ سیاہ ہے لیکن آنکھیں چمکیلی ہیں۔ شیروانی اور چوڑی دار پاجامہ پہنے ہوئے ہیں۔ سر پر ٹوپی ہے۔ شاندار شخصیت کے مالک دکھائی دیتے ہیں۔ چونگا اُٹھا کر بولتے بولتے کرسی کی طرف بڑھتے ہیں)

ہیم چندر: ٥٣٣٥٥ ! ہیم چندر........ جی........ ہاں، کہیئے........ آپ ہیں ! (ہنستا ہے) آپ کی مہربانی ہے........ جی ہاں واقعی شاندار پارٹی تھی، بہت شاندار۔ بس آپ کی بدولت........ سچ مانیئے آپ کی وجہ سے ہی میں وہاں گیا تھا........ بیشک، بیشک ہمیں ایک دوسرے کے نزدیک آنا چاہیئے۔ ایک دنیا کا خواب تو تبھی پورا ہو گا۔ ہاں........ ہاں........ بیشک، بیشک۔ بھارت کو دنیا کی سیاست میں اہم حصہ لینا ہے........ آپ ٹھیک کہتی ہیں۔ اصل میں بیشتر غیر ملکی لوگ بھارت کی

پالیسی کو نہیں پہچانتے۔ بیشک آپ کا مطلب میں سمجھتا ہوں۔ آپ لوگ جو کوشش کر رہے ہیں وہ بھی میں جانتا ہوں لیکن ..... لیکن سنیئے تو ..... کیا آپ، آ رہی ہیں ...... ایک گھنٹے میں۔ لیکن سنیئے تو .... اوہ بند کر دیا!

(چونگا رکھ کر چند لمحے خلا میں گھورتا رہتا ہے پھر یک دم چونگا اُٹھاتا ہے)

ہیم چندر :- (نمبر گھما کر) نہیں نہیں یہ نہیں ہو سکتا۔ نہیں ہو سکتا۔ وہ یہاں نہیں آ سکتی۔ وہ .... وہ .... ہیلو! جی ہاں میں ہیم چندر بول رہا ہوں۔ "نیا دور" کا ایڈیٹر۔ اپنے پروپیگنڈہ ڈپارٹمنٹ سے کنکشن ملا دیجئے۔ کیا کہا ..... گئیں؟ ..... کب؟ اوہ، ابھی تو باتیں کر رہی تھیں۔ اچھا اگر ابھی لوٹیں تو کہنا مجھے فون کر لیں۔ (تیزی سے چونگا رکھتا ہے) اتنی جلدی اُڑ بھی گئی۔ کہیں سیدھی یہاں نہ آ دھمکے۔ نہیں، نہیں۔ ٹھیک۔ ایک گھنٹہ بعد آئے گی۔ گیارہ بج رہے ہیں۔ بارہ بجے آئے گی اور میں جانتا ہوں ہمیں مرانڈا میں لنچ کرنا پڑے گا۔ ہوں .... ہوں ...... (رک کر) نہیں نہیں آج میں اس سے نہیں ملوں گا۔ کبھی نہیں ملونگا۔ میں ابھی جاتا ہوں اور لنچ کے بعد لوٹوں گا۔ ممکن ہوا تو آج رمیش کے ساتھ کھانا کھاؤں گا۔ کئی دن سے اُدھر گیا بھی نہیں۔

(اُٹھ کر چلتا ہے اور اسی طرح باتیں کرتا ہوا بائیں طرف کے دروازے سے چلا جاتا ہے ــــ کئی لمحے وہاں سناٹا رہتا ہے۔ پھر اسی دروازے سے گریش اور منجو داخل ہوتے ہیں۔ گریش پچیس برس کا نوجوان ہے۔ حسین ہے، ننگے سر، صرف کرتا پاجامہ اور چپل پہنے ہوئے ہے۔ منجو کی عمر بیس کے لگ بھگ ہے رنگ اس کا بھی سانولا ہے لیکن چہرے کے نقوش اتنے تیکھے اور سڈول ہیں کہ آنکھیں جم کر ہٹنا نہیں چاہتیں۔ کچھ اُداس سے دونوں ایک بار شیشے میں دیکھتے ہیں پھر گریش ایڈیٹر کی کرسی پر بیٹھ کر گنگنانے لگتا ہے۔ منجو الماری کے پاس جا کر کچھ سوچتی ہوئی پلٹتی ہے۔ پھر واپس آ کر میز کے پاس کھڑی ہو جاتی ہے)

منجو :- گریش کیا تمہیں پورا یقین ہے کہ پتا جی اس کی طرف چلے گئے ہیں؟

گریش :- پورا یقین تو خدا کو بھی نہ ہوگا۔ ویسے میرا خیال ہے کہ سودا طے ہو رہا ہے۔

منجو :- (کانپ کر) سچ؟

گریش :- میرا یہی خیال ہے۔

منجو :- اور اس کی وجہ وہ خاتون ہے جو یہاں آتی ہے۔

گریش :- یہاں تو بہت سے آدمی آتے ہیں۔ یہ کہئیے کہ جس کے ساتھ وہ لنچ اور ڈنر کھاتے ہیں اور ڈانس دیکھتے ہیں اور جس کے ساتھ وہ .....

(یکایک رک کر منجو کو دیکھتا ہے)

منجو :- (یکدم) رک کیوں گئے؟ کہو۔

گریش :- کیا کہوں گی سن کر؟ اچھا لو۔ (منجو کے چہرے پر ایک کے بعد دوسرا رنگ آتا ہے۔ وہ کچھ بول نہیں پاتی۔ گریش ایک دو لمحے منجو کو دیکھتا ہے۔ پھر بولنے لگتا ہے) تمہیں افسوس ہوتا ہے۔ ہونا بھی چاہیئے۔ مجھے بھی ہوا تھا۔ ہیم بابو جیسا ذہین اور قابل اخبار نویس ایک غیر ملکی چھوکری کے حسن کے جال میں پھنس کر ملک سے غداری کرنے پر آمادہ ہو جائے! ہاں یہ غداری ہی ہے۔ کسی ملک سے روپیہ لے کر اپنے ملک میں اس کے لئے راستہ صاف کرنا غداری ہی تو ہے۔ یہ تو ملک کو فروخت کرنا ہوا۔ اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ ان جیسے آدمی کل دشمن کو اپنے ملک کے سارے راز نہ بتا دیں گے؟

منجو :۔ (تملا کر) اُف۔ اُف۔

گریش :۔ اور تم یہ نہ سمجھنا کہ غیر ملکی لوگ ان پر اتنا روپیہ صرف اس لئے برباد کر رہے ہیں کہ یہ اتنے بڑے اخبار کے ایڈیٹر ہیں۔

منجو :۔ تو؟

گریش :۔ نہیں جانتیں بھولی، تمہارے چاچا بھی تو قومی حکومت کے ایک اہم عضو ہیں۔

منجو :۔ اوہ، سمجھی! اب سمجھی، وہ لوگ سرکار کے بھید بھی لینا چاہتے ہیں۔

گریش :۔ ہاں بھید لینے کے لئے زمین ہموار کر رہے ہیں۔ جو ہیم بابو جیسے پُرعزم انسان کو جیت سے اس کی ہمت کے کیا کہنے۔ تم نہیں جانتیں، تم تو جب سفر میں تھیں، ہیم بابو ان لوگوں کے فون کا جواب نہیں دیتے تھے۔ وہ ملنے آتے تھے تو کہلا دیتے تھے کہ گھر پر نہیں ہیں۔ کبھی ملتے بھی تھے تو کیا مجال کہ ایسی ویسی باتیں کرتے ہوں۔ لیکن اُس عورت نے اُن پر نہ جانے کیا جادو کر دیا ہے!

منجو :۔ مجھے تو بڑا تعجب ہوا۔ اتنے بدل گئے ہیں کہ پہچانے نہیں جاتے۔ پہلے میرے بغیر کسی پارٹی میں نہیں جاتے تھے۔ لیکن اب ہمیشہ یہ کوشش کرتے ہیں کہ میں ساتھ نہ ہوں۔ میں نے اُس عورت کو دیکھا ہے۔ اُس سے باتیں کی ہیں۔ بڑی ہوشیار اور زبان کی میٹھی ہے۔ ذرا بھی جھجک یا تکلف نہیں۔ اور قابلیت اتنی ہے کہ میں بھی شرما گئی۔

گریش :۔ ایسا نہ ہو تو ہیم بابو جیسے عالم اور ویش بھگت کو کیسے جیت سکے۔

منجو :۔ (سانس کھینچ کر) یہ سیاست کتنی بری چیز ہے! انسان اس کو چھوڑ کیوں نہیں دیتا۔

گریش :۔ (ہنس کر) انسان سیاست کو چھوڑ کیوں نہیں دیتا! (ہنستا ہے)

منجو :۔ تم ہنستے کیوں ہو؟ اس میں ہنسنے کی کیا بات ہے؟

گریش :۔ یہ تو ایسی بات ہوئی منجو گویا کوئی کہے کہ انسان جسم کو چھوڑ کیوں نہیں دیتا۔

منجو :۔ ٹھیک کہتے ہو...... اُف...... لیکن گریش پتاجی سے یہ اُمید نہیں تھی۔

گریش :۔ اُمید تو مجھے بھی نہیں تھی اور یہ بھی اُمید رکھو کہ ابھی نااُمید ہونے کی ضرورت نہیں۔ وہ اب بھی اس دلدل سے نکلنے کی کوشش کر رہے ہیں۔

منجو :۔ میں جانتی ہوں۔ میں اُن کے دل میں جو کشمکش ہو رہی ہے، اُسے پہچانتی ہوں۔

گریش :۔ مجھے معلوم ہے آج ابھی اس کا ٹیلیفون آیا تھا۔ وہ بارہ بجے یہاں آئے گی اور انہیں لنچ پر لے جائے گی۔

منجو :۔ مجھے بھی معلوم ہے اور یہ بھی معلوم ہے کہ ذہنی کشمکش کی وجہ ہی وہ یہاں سے چلے گئے ہیں۔ کہہ گئے ہیں کہ دو بجے سے پہلے نہیں لوٹیں گے۔

گریش :۔ لیکن منجو جب گھڑی میں گیارہ بجکر پچاس منٹ ہوں گے تب وہ اسی کمرے میں ہوں گے، دیکھ لینا۔

منجو :۔ جانتی ہوں۔ یہ آج کی نہیں روز کی بات ہے۔ میں نے اب ٹوکنا چھوڑ دیا ہے۔ بلکہ اُس کی تعریف کرتی ہوں تاکہ وہ مجھ پر شبہ نہ کریں۔

گریش :۔ لیکن بات بہت بڑھ گئی تو؟

منجو :۔ اس کی پروا نہیں۔ میں نے ایک بات سوچ لی ہے۔

گریشش:۔ کیا؟

منجو:۔ ابھی نہیں (یکایک، دونوں چونکتے ہیں) لو وہ آ گئے۔ اُٹھو اُٹھو۔ اِدھر خوابگاہ میں چلو۔ اُدھر باہر جانے کا راستہ ہے۔

(دونوں تیزی سے خوابگاہ والے دروازے سے اندر جاتے ہیں۔ اُن کے جاتے ہی ہیم چند تیزی سے اندر داخل ہوتے ہیں۔ گھڑی دیکھتے ہیں)

ہیم چندر:۔ (خود کلامی) اوہ دیر ہو گئی۔ بارہ میں تین منٹ ہیں۔ (شیشے کے سامنے اپنا جائزہ لیتے ہیں۔ کھانستے ہیں اور گردن ہلا کر ہنستے ہیں) انسان بھی کیا ہے! کون جانتا ہے کب کیا ہو جائے گا ریکڈم۔ لیکن مجھے اتنا نہیں ہونا چاہیئے تھا۔ ہاں، انہیں آنا چاہیئے تھا۔ یہ لوگ جادوگر ہیں۔ نہ جانے...... نہ جانے...... میں ابھی لوٹ جاؤں گا...... ابھی (دروازے پر کھٹ کھٹ ہوتی ہے) اوہ اب کیا کروں؟ وہی ہے، وہی (ریکڈم) مہربانی کر کے اندر تشریف لے آیئے۔

(اپنی کرسی پر جا بیٹھتا ہے۔ شیروانی کے بٹن ٹھیک کرتا ہے، رومال اور فاؤنٹن پن کو دیکھتا ہے۔ ایک غیر ملکی خاتون اندر آتی ہے۔ رنگ سُرخ و سپید ہے۔ بال سنہرے اور خوبصورتی سے ترشے ہوئے ہیں۔ گردن تک آکر لچھے بناتے ہیں۔ گاؤن پہنے ہوئے ہے۔ جوتا اونچی ایڑی کا ہے۔ بائیں ہاتھ میں رسٹ واچ ہے۔ آنکھیں نیلی اور نشیلی ہیں)

خاتون:۔ (مسکراتے ہوئے) ہیلو!

ہیم چندر:۔ ہیلو۔ کیا حال ہے؟

خاتون:۔ اچھی ہوں۔ اور تم؟

ہیم چندر:۔ شکریہ، بیٹھو بیٹھو۔

خاتون:۔ (بیٹھ کر چاروں طرف دیکھتی ہوئی) تمہارا کمرہ کتنا خوبصورت ہے۔ کتنا سادہ اور کتنا اچھا۔

ہیم چندر:۔ تمہیں پسند ہے؟

خاتون:۔ مجھے یہ سارا ملک پسند ہے۔ سیدھے اور سچے لوگوں کا ملک۔ سچ مچ یہ بڑا پیارا ملک ہے۔ در حقیقت میں اسی لئے یہاں آئی ہوں۔ یہاں کے لوگ واقعی بہت حلیم اور دانشمند ہیں۔

ہیم چندر:۔ (ہنستا رہتا ہے) مجھے خوشی ہے۔ کوئی تو ان کی قدر کرتا ہے۔

خاتون:۔ قدر کیا میں انہیں پیار کرتی ہوں (آہستہ سے) میں تمہیں پیار کرتی ہوں ہیم۔

ہیم چندر:۔ (ریکڈم) جی! (پھر ہنستا ہے) شکریہ میں بہت خوش نصیب ہوں۔

خاتون:۔ (ہنس کر) خوش نصیب میں ہوں ہیم۔ سچ مچ خوش نصیب ہوں۔ تم میرے خوابوں کے ہندوستان کے صحیح نمائندے ہو۔ سچ کہتی ہوں۔

ہیم چندر:۔ نہیں نہیں میں تو ایک معمولی آدمی ہوں۔

خاتون:۔ مجھے تم پر فخر ہے۔ تم اتنے عظیم ہو کر بھی اتنے منکسر مزاج ہو۔ ہاں سنو! مجھے تم سے کام ہے۔

ہیم چندر:۔ مجھ سے کام!

خاتون:۔ ہاں، مجھے اُمید ہے تم مجھے مایوس نہ کرو گے۔

ہیم چندر:۔ (گھبرا کر) کیا کام ہے؟

خاتون :- کچھ نہیں۔ زیادہ بڑا کام نہیں ہے۔ ہمارے سفارت خانے کو ایک آدمی کی ضرورت تھی۔ میں نے تمہارا نام تجویز کر دیا ہے۔

ہیم چندر :- لیکن کس لئے؟

خاتون :- بے چین کیوں ہوتے ہو۔ کیا تمہیں مجھ پر بھروسہ نہیں؟

ہیم چندر :- بھروسہ تو ہے لیکن ......

خاتون :- ہیم تم اتنے ڈرپوک کیوں ہو؟ معمولی بات ہے۔

ہیم چندر :- نہیں، میں ڈرتا نہیں ہوں۔

خاتون :- ہاں اب میرا ہیم بول رہا ہے۔

ہیم چندر :- اور اب تک کون بول رہا تھا۔

خاتون :- نہ جانے کون بول رہا تھا۔ تیرہ چوہڑ، ہیم ...... (ٹیلیفون کی گھنٹی بجتی ہے) اوہ، یہ ٹیلیفون، سائنس کی یہ ایجاد کبھی کبھی کتنی بُری معلوم ہوتی ہے نہیں، نہیں ہیم اٹھانا مت۔ اسے ہمارے درمیان آنے کا کیا حق ہے۔ جیسے وہ گھنٹی بند ہو جاتی ہے۔ خاتون ہنستی ہے) بس ہار گئی۔ میں جب ہیم سے بات کروں، کوئی آ سکتا ہے؟ (ہنستی ہے اور پھر خاموش ہو جاتی ہے) ہاں ہیم سنو۔ بات یہ ہے کہ ہمارے سفارت خانے والے ہندی میں ایک رسالہ نکالنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ کچھ کتابیں بھی شائع کی جائیں گی۔ اس کے لئے ایک قابل صلاح کار کی ضرورت ہے۔

ہیم چندر :- اوہ، تو آپ نے اس لئے میرا نام تجویز کیا ہے؟

خاتون :- تجویز ہی نہیں کیا بلکہ اُن لوگوں نے منظور بھی کر لیا ہے۔ آپ مدیر اعلےٰ ہوں گے اور آپ کو دو ہزار روپے تنخواہ ملے گی۔

ہیم چندر :- دو ہزار روپے ماہانہ۔

خاتون :- بے شک میں نے کہا اتنے قابل آدمی کے لئے اس سے کم دینا اس کی توہین کرنا ہے۔

ہیم چندر :- (سنجیدگی سے) ہوں! جتنا بڑا آدمی اتنی بڑی قیمت۔

خاتون :- نہیں نہیں یہ بات نہیں۔ قیمت نہیں۔ تمہاری قیمت بھلا کوئی چکا سکتا ہے؟ تم انمول ہو۔

ہیم چندر :- میں سب سمجھتا ہوں۔ سب سمجھتا ہوں۔ لیکن مجھے افسوس ہے ......

خاتون :- اوہ ہیم! اب کیا بجا ہے؟ ایک! اوہ میں بھی کیسی ہوں مجھے بھوک کیوں لگی ہے۔ اٹھو جلدی اٹھو۔

ہیم چندر :- لیکن سنو تو۔

خاتون :- تمہاری بات سننے کا نہ یہ مقام ہے نہ وقت۔ میرا انتظار میں میں آ رڈر کر آئی تھی۔ کیا بتاؤں تمہارے بغیر میں کھا ہی نہیں سکتی۔ اوہ تم کتنے اچھے ہو، لو، اب اٹھو۔

ہیم چندر :- لیکن آج تو میرا دل کھانا ......

خاتون :- یہاں بیٹھ کر بھلا کس کا دل کھانے کو کرے گا۔ تم اٹھو، اٹھو بھی!

ہیم چندر :- مجھے معاف نہیں کر سکتیں آج؟ سچ کہتا ہوں طبیعت نہ جانے کیسی ہو رہی ہے۔

خاتون :۔ زنانوشش ہو کر) اچھا، ہٹ چلو۔ تمہاری مرضی۔ تم پر میرا اختیار ہی کیا ہے۔ میں معافی چاہتی ہوں۔ میں تمہیں بہت تنگ کرتی رہی ہوں۔ اب میں نہیں آؤں گی۔ میں چلی۔

ہیم چندر:۔ دیکھو، سنو تو! میں نے یہ کب کہا کہ تم مجھے تنگ کرتی ہو؟

خاتون :۔ کیا ہر بات لفظوں سے کہا جاتا ہے۔ تمہارا یہ روکھا برتاؤ بھی بتاتا ہے۔

ہیم چندر:۔ نہیں نہیں تم نے یہ غلط سمجھا۔ آؤ بیٹھو۔

خاتون :۔ اونہہ۔ تمہارا کوئی اعتبار نہیں۔

ہیم چندر:۔ ارے بیٹھو بھی۔ میں ابھی چلتا ہوں۔

خاتون :۔ (قریب آکر، بیٹھتی ہوں، ہنس کر) کیا تم سمجھتے تھے میں ابھی چلی جاؤں گی؟

ہیم چندر:۔ جا تو رہی تھیں۔

خاتون :۔ نہیں ہیم میں تمہارے بغیر نہیں جا سکتی۔ اوہ ہیم۔ تم نہیں جانتے تم میرے لئے کیا ہو۔

ہیم چندر:۔ تم نے گویا مجھ پر جادو کر دیا ہے۔

خاتون :۔ سچ؟

ہیم چندر:۔ سچ! تم بہت دلفریب ہو۔

خاتون :۔ اور تم بہت شریر ہو شیطان! اچھا آؤ چلیں۔ (ٹیلیفون کی گھنٹی بجتی ہے) بجنے دو اس گھنٹی کو۔

ہیم چندر:۔ چلو بجنے دو۔ اسے کیا حق ہے ہمیں اس طرح تنگ کرنے کا۔ یہ آلہ انسان کا غلام ہے نا کہ آقا۔

خاتون :۔ اوہ تم کتنے اچھے ہو (دور جانے کی آہٹ پھر خاموشی)

(گریش اور منجو آہستہ آہستہ خوابگاہ سے باہر آتے ہیں)

گریش :۔ منجو دیکھا تم نے بات کہاں تک بڑھ گئی ہے۔

منجو :۔ مجھے معلوم ہے گریش۔ مجھے سب کچھ معلوم ہے۔

گریش :۔ مجھے بہت افسوس ہے......

منجو :۔ افسوس کرنے کی ضرورت نہیں گریش۔ ضرورت ہے کام کرنے کی۔ کیا تم ایک کام کر سکو گے؟

گریش :۔ کیا؟

منجو :۔ مراد آباد میں جو کچھ ہو، اس کا ٹھیک ٹھیک حال پتہ لگا کر مجھے بتا سکو گے؟

گریش :۔ کیوں نہیں، میں ابھی فون کرتا ہوں۔ (ٹیلیفون کی گھنٹی بجتی ہے۔ گریش اٹھتا۔ لیکن منجو چونکا چھین لیتی ہے)

منجو :۔ مجھے سننے دو۔ ہیلو...... ہاں...... اوہ رمیش...... ہاں تم نے فون کیا تھا معلوم نہیں میں یہاں نہیں تھی...... اوہ پتا جی کو تمہارے ساتھ کھانا تھا۔ تم انتظار کر رہے ہو! ارے بھائی اخبار نویسوں کا کوئی بھروسہ نہیں۔ یہاں سے کب گئے یہ تو نہیں معلوم...... یہاں پر گریش ہے...... نہیں بھئی میں ابھی نہیں آسکوں گی۔ میری ایک سہیلی آرہی ہے۔ اسی کے ساتھ کھانا

کھانا ہے ...... مجھے افسوس ہے ...... اچھا نمستے۔ (چونکار کھدیتی ہے)

گریش :- تم نے کمال کر دیا۔ میں تو اسی سے کہنے والا تھا۔

منجو :- جانتی تھی، تبھی فون لیا تھا۔ اسی بُوتے پر سفارت خانے میں نوکری کرنے چلے ہو؟ اچھا، اب جاؤ۔

گریش :- کہاں؟

منجو :- مرا ڈیا۔

گریش :- کیوں جاؤں؟

منجو :- جی ہاں، تم جاؤ اور معلوم کرو کہ کیا پتاجی نے وہ عہدہ منظور کر لیا ہے یا نہیں۔ دیر کرنے کی گنجائش نہیں ہے۔ جاؤ۔

گریش :- لیکن منجو، وہ تو مجھے ......

منجو :- وہ تمہیں پہچانتے ہیں، اوہ۔ کیا میں نہیں جانتی کہ تم دن میں آٹھ گھنٹے اُن کے ساتھ رہتے ہو۔ لیکن پھر بھی تمہیں پتہ لگانا ہے۔ تمہیں پتہ لگا سکتے ہو۔

گریش :- بہت اچھا، جاتا ہوں۔ تم بھی کیا اُس خاتون سے کم ہو

منجو :- کیا؟

گریش :- کچھ نہیں، کچھ نہیں، میں جاتا ہوں۔ (جاتا ہے)

(منجو یکایک سنجیدہ ہو جاتی ہے)

منجو :- (اپنے آپ سے) گریش کیا کہہ گیا! میں بھی اُس خاتون سے کم نہیں! اُس خاتون سے ...... جو ...... جو اتنی بے حیا ہے، جو اپنے جسم سے لوگوں کو خریدتی ہے ...... جو ...... نہیں ...... نہیں ...... یہ گریش نے کیا کہا ...... گریش نے، جس کا میں اتنا اعتبار کرتی ہوں۔ وہ مجھے اُس بے حیا عورت کے برابر سمجھے؟ لیکن ...... اوہ! ڈیکدم، میں اُسے بے حیا، بے شرم کہنے لگی! وہ ...... وہ یہ سب کچھ اپنی غرض کے لئے تو نہیں کر رہی۔ اس میں اُس کے ملک کا مفاد ہے۔ وہ دیش بھگت ہے وہ دیش کے لئے پردیس آئی ہے۔ وہ دیش کے لئے پردیسیوں کو اپنا جسم بیچ رہی ہے۔ جسم کچھ نہیں۔ اپنا ملک اور دیش سب کچھ ہے۔ دیش بڑا ہے۔

انجلی :- (عقب سے) منجو!

منجو :- (یکدم) آؤ آؤ، انجو دیدی، آؤ۔

(انجلی داخل ہوتی ہے)

انجلی :- (ہنستی ہوئی) منجو، تم نے سُنا؟

منجو :- کیا دیدی؟

انجلی :- مجھے نوکری مل گئی۔

منجو :- کہاں؟ تم سات سمندر پار جانا چاہتی تھیں، سفارت خانے میں؟

انجلی :۔ ہاں۔ پہلی تاریخ کو مجھے سفیر سے ملنے کو کہا گیا ہے اور پھر مہینے کے آخر تک بھارت چھوڑ دینے کو۔

منجو :۔ اوہ دیدی! واقعی تم خوش نصیب ہو۔ تم اب ایک نئی دُنیا دیکھو گی۔ نئے تجربات حاصل کرو گی۔ نئے نئے آدمیوں سے ملو گی۔

انجلی :۔ سب کچھ نیا نیا ہو گا منجو۔ سب کچھ شاندار۔ مجھے اپنے دیش کا نام روشن کرنے کا موقعہ ملے گا۔ مجھے اپنے ملک کی خدمت کرنے کا موقعہ حاصل ہو گا۔

منجو :۔ واقعی بہت اچھا ہو گا، بہت اچھا۔ (یکدم) اور دیدی، دیش کے لئے تم سب کچھ کرنے پر آمادہ رہو گی۔ کسی بات سے پیچھے نہ ہٹو گی؟

انجلی :۔ ہاں کسی بات سے پیچھے نہ ہٹوں گی۔ دیش کے لئے تن، من، دھن، سب کچھ نچھاور کر دوں گی۔

منجو :۔ تن بھی؟

انجلی :۔ ہاں۔

منجو :۔ تن کا سودا بھی کرو گی؟

انجلی :۔ ہاں۔

منجو :۔ دیدی!

انجلی :۔ (یکدم) کیا کہا۔ تن کا سودا؟

منجو :۔ ہاں، تن کا سودا۔

انجلی :۔ (لمحہ بھر خاموش رہتی ہے۔ پھر ایک ایک لفظ پر رک کر) سمجھ گئی تم کیا کہنا چاہتی ہو۔ ہاں منجو ضرورت پڑی تو تن کا سودا بھی کروں گی۔ دیش عصمت سے بڑا ہے۔ اُس کی حفاظت کے لئے میں عصمت بھی لُٹا دوں گی۔

منجو :۔ (کانپ کر) نہیں...... جیجی...... نہیں...... نہیں...... یہ غلط ہے۔ یہ راستہ غلط ہے۔

انجلی :۔ منجو سیاست میں غلط اور صحیح کے معنی وہی نہیں ہوتے جو روزمرہ زندگی میں ہوتے ہیں۔ لیکن چھوڑو بھی اس ذکر کو۔ یہ تو بہت گہری باتیں ہیں تم اتنی دُور کیسے جا پہنچیں؟

منجو :۔ مجھے افسوس ہے میں نے تمہیں دُکھا دیا۔ آج کل نہ جانے کیوں مجھے سیاست سے ڈر سا لگنے لگا ہے۔

انجلی :۔ (ہنس کر) پگلی سیاست سے ڈر! اری زندگی کا دوسرا نام سیاست ہے۔ تو سیاست سے ڈرتی ہے؟ یعنی زندگی سے ڈرتی ہے زندگی سے بھاگنا چاہتی ہے، موت چاہتی ہے!

منجو :۔ نہیں، نہیں، اتنی دور نہیں۔ اتنی دُور نہیں۔ تم سیاست والے بہت جلد اتنی دور پہنچ جاتے ہو۔ اسی لئے میں ڈرتی ہوں۔ لیکن خیر، بیٹھو چائے آ رہی ہے۔

انجلی :۔ چائے آج نہیں کل پیوں گی۔ رمیش انتظار کر رہا ہو گا۔ اُس سے آج ضرور ملنا ہے۔ کچھ معلومات حاصل کرنا ہیں۔ میں چلی۔ نمستے!

منجو :۔ تم نے تو سیاست کو گھونٹ کر پی لیا ہے دیدی۔ نمستے!

انجلی (ہنستی ہوئی دُور سے) کاش کہ تم بھی گھونٹ کر پی سکو۔ ابھی تو سیاست تم پر حاوی ہو رہی ہے۔ (چلی جاتی ہے)

(ٹیلی فون کی گھنٹی بجتی ہے)

منجو :- (خود بخود) سیاست مجھ پر حاوی ہو رہی ہے! ہاں...... ہاں...... ارے ٹیلی فون بج رہا ہے (چونگا اٹھا کر) میں منجو بول رہی ہوں...... کون؟ گریش؟ ہاں، ہاں، کیا سودا پکا ہو گیا؟ غیر ملکی خاتون جیت گئی! پتاجی گھر آ رہے ہیں!.... کچھ دیر بعد خاتون کنٹریکٹ لے کر آئے گی اور...... اوہ...... گریش یہ کیا ہوا...... کیا...... کیا...... ہاں، ہاں آج رات کو وہ سفارت خانے کی پارٹی میں جائیں گے..... اور...... بس، بس گریش اور کچھ سننے کی ضرورت نہیں..... نہیں تم اپنے کام پر جا سکتے ہو۔ میں آج اُن سے بات کروں گی (چونگا زور سے رکھتی ہے) تو میرا شبہ ٹھیک ہی نکلا۔ پتاجی جال میں پوری طرح پھنس گئے۔ وہ خاتون اپنی بیش لکھتی میں کامیاب ہو گئی۔ یہ بات دوسری ہے کہ ایک کی کامیابی، دوسرے کی ہار ہے اس خاتون کی کامیابی میرے باپ کی شکست ہے (یکدم) نہیں، نہیں، میرے پتاجی ناکام نہیں ہو سکتے، نہیں ہو سکتے (تیزی سے خوابگاہ میں چلی جاتی ہے۔ ہیم چندر وہاں داخل ہوتے ہیں۔ اُن کا حلیہ بدلا ہوا ہے۔ قدم گویا لڑکھڑا رہے ہیں۔ کچھ بھولے سے، رہ رہ کر چونکتے ہیں۔ آتے ہی خود کو شیشے میں دیکھتے ہیں)

ہیم چندر:- ہُوں...... ہُوں! میں ہیم چندر ہوں (ہنستا ہے) ہیم چندر! "نیا دور" کا ایڈیٹر ہیم چندر۔ وہ ہیم چندر جس پر ہندوستان میں آنے والے ہر غیر ملکی کی نظر رہتی ہے۔ ہُوں! (یکدم) میں نے ٹھیک کیا نہ؟ ہاں، ہاں، میں نے ٹھیک کیا۔ ہیم چندر ہمیشہ ٹھیک ہی کرتا ہے۔ ہیم چندر جو کرتا ہے وہ ٹھیک ہی ہوتا ہے۔ (گھنٹی بجتی ہے) کون؟ اوہ ٹیلی فون کی گھنٹی بج رہی ہے۔ مجھے فرصت نہیں ہے۔ آج مجھے فرصت نہیں ہے...... لیکن...... وہ سب ٹھیک ہوا ہے نہ؟

(منجو داخل ہوتی ہے)

منجو :- پتاجی!

ہیم چندر:- (کانپ کر) منجو! اوہ! آؤ بیٹی۔ بیٹی میں آج رات بھی یہاں کھانا نہیں کھاؤں گا۔ کیا بتاؤں یہ کام ایسا ہے بس تم سے باتیں کرنے کو بھی ترس جاتا ہوں۔

منجو :- کوئی بات نہیں پتاجی۔ آپ پر ذمہ داری کتنی ہے۔ سارے ملک کا سوال ہے۔ اتنے بڑے ملک کا۔ میں بھی اسی کا حصّہ ہوں۔ اور پتاجی، اب تو میں نے بھی ملک کی نئی تعمیر میں حصّہ لینے کا پکا ارادہ کر لیا ہے۔

ہیم چندر:- وہ تو تم کرتی ہی رہتی ہو۔ تم کرتی ہی کیا ہو۔

منجو :- ٹھیک ہے پتاجی، لیکن اب تو انجو دیدی کی طرح......

ہیم چندر:- ارے ہاں منجو، اُسے تو سفارت خانے میں "ثقافتی معاون" کی جگہ مل گئی ہے۔

منجو :- ہاں اور انہوں نے میرے لئے کوشش کرنے کا بھی وعدہ کیا ہے۔

ہیم چندر:- کیا تم بھی غیر ملکی سفارتخانے میں کام کرو گی؟

منجو :- ہاں پتاجی، مجھے یہ کام بہت اچھا معلوم ہوتا ہے۔ انجو دیدی بہت خوش تھیں، اور وہ خاتون جو کبھی کبھی آپ کے پاس آتی ہیں، کتنی نیک اور کتنی پیاری ہیں! کتنا کام کرتی ہیں!

ہیم چندر:۔ لیکن ...... لیکن ....

منجو :۔ (ان سُنی کر کے) اور پتا جی اس نوکری میں دیش کی خدمت کرنے کا کتنا موقعہ ملتا ہے۔ وہ خاتون اپنے ملک کے لئے کتنا کام کرتی ہے۔

ہیم چندر:۔ ہاں ہاں وہ .... اپنے ملک کے لئے ...... (یکدم) لیکن بیٹی وہ کام ہر ایک کے بس کا نہیں ہے۔

منجو :۔ نہیں ہو گا، لیکن میرے بس کا تو ہے۔

ہیم چندر:۔ نہیں بیٹی نہیں۔

منجو :۔ پتا جی اپنے دیش کو پیار کرتی ہوں۔ میں اپنے دیش کی خدمت کرنا چاہتی ہوں۔ میں دیش کے لئے آپ سے بچھڑ کر پردیس جا سکتی ہوں، میں دیش کے لئے تن، من ....

ہیم چندر:۔ (چیخ کر) نہیں، نہیں، تم نہیں جا سکتیں۔ تم نہیں جاؤ گی! نہیں جاؤ گی! (کانپنے لگتے ہیں)

منجو :۔ پتا جی آپ کو کیا ہو گیا ہے؟

ہیم چندر:۔ (سنبھل کر) بیٹی، بیٹی، تو مجھے چھوڑ کر جانا چاہتی ہے؟

منجو :۔ پتا جی، آپ اور میں سب دیش کے خادم ہیں۔ خادم چاہت اور محبت، میں نہیں پھنس سکتا۔ دیش سب سے بڑا ہے۔ تن، من، دھن، روح سب سے بڑا ہے۔

ہیم چندر:۔ نہیں نہیں دیش سب سے بڑا نہیں بیٹی۔

منجو :۔ پتا جی آپ میرے جانے کے خیال سے اتنے فکر مند کیوں ہو گئے؟ انجو دیدی کو دیکھئے۔ اور وہ بچاری غیر ملکی خاتون کہتی تھیں، یہاں سے جا کر وہ شادی کریں گی۔ لیکن کب جائیں گی، یہ انہیں نہیں معلوم۔ شاید زندگی بھر نہ جا سکیں۔ پتا جی میں بھی اتنی ہمت اور اتنی قربانی کرنا چاہتی ہوں۔

ہیم چندر:۔ اُف، بیٹی نہ جانے کیوں میری طبیعت خراب ہو گئی ہے تھوڑی دیر مجھے تنہا چھوڑ دے۔ (ٹیلی فون کی گھنٹی) اوہ، ٹیلی فون بجنے دو، یا کہہ دو پتا جی گھر پر نہیں ہیں۔ دیر سے لوٹیں گے۔

منجو :۔ (ٹیلی فون پر) ہیلو ..... جی ہاں .... پتا جی گھر نہیں ہیں .... ہاں آج دیر سے لوٹیں گے ...... جی نہیں اور کچھ نہیں کہہ گئے .... جی نہیں۔ (یکدم چونگا رکھ دیتی ہے) پتا جی وہی غیر ملکی خاتون تھیں۔ آنے کو کہہ رہی تھیں۔

ہیم چندر:۔ آنے کو کہہ رہی تھیں، اوہ، بس وہ آنے والی ہو گی (گھڑی دیکھ کر) بس آدھ گھنٹہ بھی نہیں۔ کیا کروں؟

منجو :۔ (قریب آ کر) پتا جی آپ اتنے فکر مند کیوں ہو رہے ہیں۔ کیا بات ہے؟

ہیم چندر:۔ بس آدھ گھنٹہ اور ہے۔

منجو :۔ تو پھر کیا ہے۔ وہی تو آ رہی ہے۔ اس سے ملنے میں آپ کو ڈر کیوں لگتا ہے۔ کتنی پیاری۔ کتنی دیش بھگت ہے۔ قدم چومنے کو جی چاہتا ہے اس کے۔ دیش کے لئے وہ عورت ......

ہیم چندر:۔ (چیخ کر) منجو! منجو .... بس کر ..... بس کر ..... اُف! منجو ایک گلاس پانی تو لا، بیٹی۔

منجو :- ابھی لاتی ہوں۔ (جاتی ہے)

ہیم چندر :- (خود بخود) اوہ ...... اوہ میں کیا کرنے جا رہا ہوں! میں کیا کرنے جا رہا ہوں! منجو بھی اُسی راستے پر چلنا چاہتی ہے۔ اُسی طرح ......
نہیں، نہیں، میں ...... نہیں ...... نہیں۔ میں آج اُس سے مِلوں گا۔ میں خط لکھے جاتا ہوں (لکھتا ہے)

منجو :- (ہاتھ میں پانی کا گلاس لیئے آکر) لیجئے پتاجی۔

ہیم چندر :- لا بیٹی (پانی پیتا ہے) بیٹی وہ خاتون آئے تو یہ خط دے دینا۔ کہہ دینا پتاجی ضروری کام سے کہیں چلے گئے ہیں اور وہ تمہاری بہت تعریف
کر رہے تھے اور بس ...... بس ...... اب میں جاتا ہوں۔ (جاتا ہے)

(غیر ملکی خاتون داخل ہوتی ہے)

خاتون :- اوہ تم، مِس منجو! تمہارے پتاجی کہاں ہیں۔ ابھی نہیں آئے؟

منجو :- بیٹھئے، بیٹھئے نا، آئے تھے مگر کہیں سے ضروری بلاوا آگیا۔ جانا پڑا۔ آپ جانیں اخبار نویس ٹھہرے اور پھر اتنے بڑے
اخبار کے ایڈیٹر۔

خاتون :- (گھبرا کر) وہ تو ٹھیک ہے مِس منجو ...... تمہارے پتاجی عظیم ہستی ہیں۔ تمہارا ملک۔ ایک دن اُن کی پوجا کرے گا ......

منجو :- آپ کے مُنہ میں گھی شکر۔ آپ سے وہ بڑے متاثر ہیں۔ ہر وقت آپ کی ہی تعریف کرتے رہتے ہیں۔

خاتون :- (ہنس کر) سچ! اوہ، شکریہ! یہ اُن کی بڑی عنایت ہے۔ لیکن کیا وہ ابھی نہیں لوٹیں گے؟ مجھے انہوں نے یہی وقت دیا تھا۔

منجو :- جی نہیں، وہ نہیں آسکیں گے۔ ہاں یہ خط دے گئے ہیں۔

خاتون :- خط! لاؤ (بے تابی سے کھول کر پڑھتی ہے) "میں اس کنٹریکٹ کو منظور نہیں کر سکتا۔ یہ میرا آخری اور پُرعزم فیصلہ ہے۔ آپ کی
دیش بھگتی نے آنکھیں کھول دیں"۔ (کانپ کر) نہیں ...... نہیں ...... یہ غلط ہے۔

منجو :- واقعی آپ کی دیش بھگتی خوب ہے۔ آپ کے ہاتھ چُومنے کو جی چاہتا ہے۔ (ہاتھ چُومتی ہے) پتاجی آپ کی تعریف کرتے
کرتے گئے ہیں۔

خاتون :- (پاگل سی ہو کر) اوہ یہ کیا کرتی ہو! کیا کرتی ہو!

منجو :- ہاتھ چُومتی ہوں۔ کاش کہ آپ جیسی قربانی کا جذبہ مجھ میں بھی ہو۔ پتاجی کو آپ نے بڑا اچھا سبق دیا۔ اُنہیں بچا لیا۔ اس احسان
کو عمر بھر نہ بھولوں گی۔

خاتون :- لیکن میں ...... میں ...... ہار گئی۔ اُف میں ہار گئی (بھاگتی ہے اور الفاظ دُور جاتے جاتے مٹتے ہیں)

(منجو مسکراتی ہے، پھر ہنس پڑتی ہے)

پردہ گرتا ہے

مُرتّب ——— ○

اختتامیہ

آج ہمیں یوں نہیں سوچنا چاہیے کہ ہمارے ہاں قومی تھیٹر کی کوئی روایت موجود نہیں ہے اس لئے ہم ایک بہت بڑی تہذیبی عظمت سے محروم ہیں اور نہ بار بار اس بات پر کڑھنا مناسب ہے کہ ترقی یافتہ ممالک کے مقابلے میں ہمارا ڈراما بہت پست حالت میں ہے۔ اگر ہم اسی طرح سوچتے رہے تو نفسیاتی اعتبار سے اس کا نتیجہ خوش گوار ثابت نہیں ہوگا۔ غور و فکر کا منفی پہلو اب ختم ہو جانا چاہیے ــــ اب تو ہمارے سامنے صرف یہ سوال رہنا چاہیے کہ ہم اپنے ادب کی اس صنف کو کس طرح آگے بڑھا سکتے ہیں، اور ایک قومی تھیٹر کی بنیاد کیونکر ڈالی جا سکتی ہے! اس میں کوئی شک نہیں کہ صرف سوچنے سے بھی بہت کچھ حاصل ہو سکتا ہے اور جب تک پوری طرح سوچا نہ جائے حقیقت کے تمام گوشے ہماری نظروں کے سامنے نہیں آ سکتے۔ مگر دنیا میں محض سوچ بچار سے کام نہیں چل سکتا۔ سوچنے اور سمجھنے کے لئے ایک وقت متعین ہے اس کے بعد ہمارے قوائے فکریہ کو عمل کے لئے جگہ خالی کر دینی چاہیئے ــــ اور یہی وہ احساس ہے جس کے زیرِ اثر آج ہم ادبِ لطیف کا ڈراما نمبر آپ کی خدمت میں پیش کر رہے ہیں! یہ ڈراما نمبر کیوں شائع کیا جا رہا ہے ــــ اس کا مقصد صرف ایک ہے ــــ اور وہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں ڈراما لکھنے، ڈراما پڑھنے اور ڈراما سٹیج کرنے کا شوق پیدا ہو ــــ اگر یہ شوق پیدا ہو جائے ــــ اور اس معاملے میں ہم کافی پُر امید ہیں ــــ تو ڈرامے کا فن بہت ترقی کر سکتا ہے، قومی تھیٹر کی ایک روایت بھی قائم ہو سکتی ہے اور ہمارا تھیٹر ایک بار پھر زمانے کے نئے تقاضوں سے آب و رنگ حاصل کر کے اپنی زندگی کا ثبوت پیش کر سکتا ہے!

ڈراما نمبر کے سلسلے میں دو ایک باتوں کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ مرتب نے سب سے زیادہ کوشش اس بات کی ہے کہ یہ نمبر تمثیل اور متعلقاتِ تمثیل کے سلسلے میں ہر قسم کی معلومات کا ایک وافر ذخیرہ بن کر لوگوں کے پاس پہنچے۔ جو لوگ اس نمبر کا مطالعہ کریں انہیں فنِ تمثیل نگاری سے متعلق بنیادی خاصی معلومات حاصل ہو جائیں۔ چنانچہ آپ دیکھیں گے کہ اس نمبر میں جہاں خالص فن سے بحث کی گئی ہے، وہاں اُردو ڈرامے کی مکمل تاریخ بھی موجود ہے ــــ اور جہاں ایک ایسا مقالہ بھی شامل ہے جس میں دنیا کے قدیم ترین ڈراموں کے اسلوب و مواد کو موضوع قرار بنایا گیا ہے، وہاں ایک ایسا مضمون بھی دعوتِ مطالعہ دے رہا ہے جو اپنے اندر ڈرامے کی جدید ترین شکل سے متعلق مروجہ نظریات سمیٹے ہوئے ہے ــــ قدیم یونانی ڈرامے سے لیکر موجودہ ایکانکی ڈرامے تک ڈرامے کی ایک وسیع کائنات پھیلی ہوئی ہے۔ اس کائنات کی وسعتوں اور اس کی مختلف فضاؤں کا جائزہ چند مقالات میں قطعاً ناممکن ہے ــــ تاہم ہم نے کوشش کی ہے کہ ہمارے پڑھنے والوں کیلئے ایسی معلومات حاصل کرنے کی مزید گنجائش پیدا ہو جائے جو بنیادی اور اساسی ہیں اور جنہیں حاصل کرنا ڈرامے کے فن اور ڈرامے کے اہم پہلوؤں کو سمجھنے کے لئے بہت ضروری ہے! ــــ مقالوں کے انتخاب و ترتیب ہی میں اس مقصد کو سامنے نہیں رکھا گیا ــــ ڈراما نمبر کے تصویری حصے کا بھی یہی مدعا ہے ــــ اس کی غرض و غایت بھی یہی ہے کہ جو لوگ اس حصے کو دیکھیں وہ "مضمون فیضان" کے بعد ان تصویروں سے متعلق مزید معلومات حاصل کرنیکی بھی کوشش کریں۔

مقالوں سے متعلق ایک بات بھی قابلِ ذکر ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ پروفیسر اسلوب انصاری اور امین رحمت چغتائی کے مضمونوں میں قدیم یونانی ناموں کو ایک طرح نہیں لکھا گیا۔ یعنی ان کی املا میں تھوڑا اختلاف پایا جاتا ہے۔ پروفیسر صاحب کے ہاں ایکلیس ہے اور چغتائی صاحب کے ہاں اسکائی لس۔ اسلوب صاحب نے "انٹی گونی" لکھا ہے اور چغتائی صاحب نے "انٹگنی"۔ املا کا یہ فرق خاصا پریشان کن مسئلہ ہے۔ اس سلسلے میں ہم نے انگریزی ادبیات کے ممتاز فاضل پروفیسر سراج الدین صاحب سے رجوع کیا تھا۔ انہوں نے

جو کچھ فرمایا ہے اس کا خلاصہ یہ ہے "قدیم یونانی زبان ایک مُردہ زبان ہے اس لئے اس کے اسمائے تلفظ اور املا کے بارے میں خاصا اختلاف پایا جاتا ہے۔ اور پھر انگریزی زبان میں یہ اختلاف تو اور بھی نمایاں ہوتا ہے۔ میں نے خود انگریزوں کو بھی بعض ناموں کے تلفظ میں "متفق" نہیں پایا۔ ہم لوگ تو یوں بھی انگریزی ادبیات کے طالب علم ہیں اور ہمیں اکثر و بیشتر انگریزی مصنفوں ہی کی تقلید کرنا پڑتی ہے — انگریزی زبان و ادب کے بعض پروفیسر اسکائی لس کہتے ہیں اور بعض اسکیلز اور ایکلیس۔ میں اسکیلز کہتا ہوں۔ یہ اختلاف چلتا رہتا ہے۔ میرا خیال ہے اس معاملے میں لکھنے والوں اور پڑھنے والوں کو آزادی ہونی چاہیئے بشرطیکہ املا اور تلفظ میں زیادہ اختلاف نہ ہو"۔

چنانچہ ناموں کی املا میں یہ جزوی اختلاف بجنسہٖ رہنے دیا گیا ہے!

ڈراما نمبر کو اپنی طرف سے مکمل اور جامع بنانے کے لئے اب کے ہم نے مضامین کے نیچے خالی جگہوں پر کتابوں کے اشتہار نہیں دیئے بلکہ مختلف مصنفوں کی تحریروں کے اقتباسات دے دیئے ہیں۔ کوشش یہ کی گئی ہے کہ یہ تحریریں مختصر ہونے کے باوجود متعلقہ موضوعات پر مزید روشنی ڈالیں اور اگر ہمارے قارئین ان موضوعات کے بارے خاص میں مزید معلومات حاصل کرنا چاہتے ہوں تو ان تحریروں کا بھی مطالعہ کریں۔

تیسری چیز جس کا اظہار مقصود ہے وہ ایک خوشگوار فرض سے وابستہ ہے۔ ڈراما نمبر کی تشکیل، تعمیر اور ترتیب میں ہمارے چند احباب نے بڑی گہری دلچسپی لی ہے اور مرتب سے ہر طرح تعاون کیا ہے۔ ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ ڈراما نمبر کی اشاعت میں عشرت رحمانی صاحب کا مسلسل اصرار بھی شامل ہے۔ عشرت صاحب اُردو ڈرامے کے واقعی ایک چلتے پھرتے انسائیکلو پیڈیا ہیں اُردو ڈرامے کی تاریخ کے ضمن میں جہاں کہیں شک و شبہ پیدا ہوتا ہے — لوگ عموماً انہی سے استفسار کرتے ہیں — ان کے مخلصانہ تعاون کے لئے ہم ممنون ہیں — خلیل صمدانی صاحب پچیس تیس سال سے ڈرامے کے فن میں گہری دلچسپی لے رہے ہیں۔ جن لوگوں کی نظروں سے گلستان مرحوم کے پرچے گزرے ہیں وہ خلیل صاحب کے گراں قدر مقالات کو فراموش نہیں کر سکتے۔ ہمارے محترم دوست نے ڈراما نمبر کے لئے ایک ترجمہ دیا ہے اور اس کے ساتھ ہماری درخواست پر اُردو ڈراموں کی ایک فہرست بھی مکمل کر دی ہے۔ ان کا شکریہ ادا کرنا بھی ہمارا فرض ہے۔ عابد حسن منٹو نے ہماری گزارش پر بہت کم وقت میں ایکٹ ڈرامے کی تکنیک "مکمل کر کے ہمیں عنایت فرمایا ہے۔ اگر ان کا مقالہ شریکِ اشاعت نہ ہوتا تو ڈراما نمبر میں ایک نمایاں کمی کا احساس رہتا۔ منٹو صاحب کے ہم خاص طور پر شکر گزار ہیں۔

ان احباب کے ساتھ ہم امریکہ کے محکمہ اطلاعات کے بھی ممنون ہیں کہ انہوں نے "یوجین او نیل" کی تصویر عنایت فرما کر ہماری ایک دقت کو رفع کر دیا۔

○

معذرت :- ایک نمبر خواہ کتنا ضخیم ہو اس کے دامن میں تمام چیزیں نہیں سما سکتیں جو اس کے لئے موصول ہوتی ہیں۔ بعض چیزیں اس لئے شامل ہونے سے رہ جاتی ہیں کہ دیر سے ملتی ہیں اور بعض مضامین کو مرتب اس وجہ سے درج کرنے سے معذور ہوتا ہے کہ اس قسم کی چیزیں پہلے ہی کاتب کے پاس پہنچ چکی ہوتی ہیں۔ یہاں ہم جہاں ان کرم فرماؤں کا دلی شکریہ ادا کرتے ہیں جن کی نگارشات ڈراما نمبر میں چھپ رہی ہیں وہاں ان محترم قلمی معاونین سے بھی معذرت خواہ ہیں جن کے افکار کے لئے اس نمبر میں گنجائش نہیں نکل سکی!

○

سرورق :- ڈراما نمبر کا سرورق غلام رسول تنویر کی جدتِ طبع کا نتیجہ ہے! ——— تنویر صاحب خود مشہور تمثیل نگار اور ڈراموں کے نقاد ہیں اور اُردو ادب کو اپنے ڈراموں کا ایک مجموعہ بھی دے چکے ہیں۔ حسن اتفاق سے آپ مصور بھی ہیں اور آپ کا بنایا ہوا یہ سرورق جہاں خاصا دلآویز ہے وہاں فکر انگیز بھی ہے۔ محترم تنویر نے ڈرامے کے مختلف پہلوؤں کو بڑی خوش اسلوبی اور فنکارانہ حُسن کے ساتھ اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے — ہم سمجھتے ہیں اس سرورق کی نمایاں خصوصیت محض دلآویزی نہیں فکر انگیزی بھی ہے!

○

عنقریب شائع ہونے والی کتابیں

سیّد عابد علی عابد

کا شعری سرمایہ

شبِ نگار بنداں

ابنِ انشاء

کا مجموعہ کلام

"چاند نگر"

ممتاز حسین

کی مکمل تصنیف

ادبی مسایل

ڈاکٹر محمد حسن

ایک ناولٹ

زُلفیں، زنجیریں

خلیل صحافی

افسانوں کا مجموعہ

شہر کی دیواریں

اے حمید

تازہ ترین ناول

صحرا کا بادل

ول ڈیورانٹ

کی شہرہ آفاق تصنیف

نشاطِ فلسفہ

مترجم :۔ ڈاکٹر محمد اجمل

ریمارک

کی زندہ جاوید تصنیف

محاذ خاموش ہے

مترجم :۔ حسن طاہر

ایف ۔ ایل ۔ گرین

کا مشہور ترین ناول

مفرور

مترجم :۔ ابو سعید قریشی

ہماری کتابیں

شمع ———— اے۔ آر خاتون

اے۔ آر۔ خاتون کا وہ مشہور و معروف معاشرتی ناول جس نے فنِ ناول نگاری کو ایک نئی سوچ اور نیا اسلوب دیا۔ اور جس کی اشاعت نے بے شمار گھرانوں کے معاشرتی نقشے بدل کر رکھ دیئے، اب بہ ایں ہمہ اہم ترامیم کے ساتھ نئے رنگ روپ میں پیش کیا جا رہا ہے۔ نیا ایڈیشن پہلے سے بھی بڑھ کر گھریلو زندگی کے لئے مفید، کار آمد اور دلچسپ ہے اور کسی گھرانے کو بھی اس سے خالی نہیں رہنا چاہیئے۔ .... قیمت ۶ روپے ۸ آنے،

تصویر ———— اے۔ آر۔ خاتون

ہماری آپ کی اور سب کی تصویر ایک مقبول معاشرتی ناول کے رنگ میں جس کی اشاعت اردو ادب میں قابلِ قدر اضافے کا باعث ہوئی ہے۔ ناولوں کے کردار آسمان پر سے اتارے گئے ہیں اور نہ پاتال سے نکالے گئے ہیں بلکہ ایسے ہی ہیں جیسے ہم اور آپ، روزمرہ کی سلیس زبان میں گھریلو معاشرت، معاشی الجھنوں اور متنوع حادثات کو کچھ ایسے انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ بہت کم ناولوں کو یہ خصوصیت نصیب ہو گی۔ .... قیمت پانچ روپے

افشاں ———— اے۔ آر خاتون

"شمع" اور "تصویر" کے بعد اے۔ آر۔ خاتون کا تازہ شاہکار ناول جس کے نام ہی سے عورت کا تصور ذہن میں در آتا ہے۔ یہ عورت جس کی زندگی پر مصنف کا قلم جو کچھ لکھتا ہے۔ اسے حرفِ آخر کہنا بے جا نہ ہو گا۔ عورت کی نفسیات کا عمیق مطالعہ، اس کا تجزیہ کردار اور اس کی زندگی کی وہ گتھیاں جو آج تک ہماری نظروں سے پوشیدہ ہیں آپ کو زبانِ حال سے اپنا افسانہ سناتی ہوئی ملیں گی۔ یہ ناول جس کی قارئین کو ایک مدت سے انتظار تھی۔ .... قیمت سات روپے آٹھ آنے۔

اوپر نیچے اور درمیان ———— سعادت حسن منٹو

منٹو زندگی میں تجربوں کا قائل ہے۔ خواہ اسے کتنے ہی بیلنے پڑیں۔ "اوپر نیچے اور درمیان" سے مراد اصل اونچی سوسائٹی، نچلا طبقہ اور متوسط طبقہ مراد ہے۔ ان سے اکثر مضامین انہی تین اقوام کے گرد گھومتے ہیں۔ مضامین اور تیور بالکل نئے انداز میں ہیں۔ .... قیمت چار روپے ۸

ہماری دوسری کتابیں

دشمن ہوا زمانہ	انتظار حسین	۲/۸
بدنام بستی	"	۲/۰
شاہدہ	"	۳/۰
حیدر علی	محمود بنگلوری	۲/۸
گرد زر	عائشہ جمال	۳/۰
خونِ آرزو	محمود	۳/۸
پبلک سیفٹی لیڈر	ابراہیم جلیس	۳/۰
مسیح	باسط سلیم صدیقی	۳/۰
انقلابات ہیں زمانے کے	محمود بنگلوری	۲/۰
اتفاقات ہیں زمانے کے	"	۳/۰
سونا سکہ	طفیل احمد خاں	۲/۸
منتخب ادب	فارغ رضا	۵/۱۲
سیم و زر	بیگم نعیم ایوب	۱/۴
پھول اور پتھر	خاطر غزنوی	۱/۴
ریت اور جھاگ	خلیل جبران	۱/۸
پاگل	"	۱/۸
زیر و بم	کلام فارغ بخاری	۳/۰
سویرا	قیوم نظر	۲/۰
نشاط روح	اصغر گونڈوی	۱/۱۲
جھمکے	مرزا محمود سرحدی	۲/۰

اس کے علاوہ اپنے پسند کی ہر قسم کی ادبی، اخلاقی کتب ہم سے طلب کریں

گوشۂ ادب، چوک انارکلی، لاہور

ہمارے ناول

اے حمید	جنگل روتے ہیں	چار روپے
	ڈربے	چار روپے
	جھیل اور کنول	چار روپے
	جہاں برف گرتی	دو روپے ۸/
	بارش آگئی	دو روپے

●

عصمت چغتائی	ٹیڑھی لکیر	پانچ روپے آٹھ آنے

●

ابوسعید قریشی	تہمت	تین روپے
	ڈرپوک	دو روپے ۸/

●

پروفیسر نثار عزیز	نگری نگری پھرا مسافر	پانچ روپے

●

ڈاکٹر محمد حسن	زلفیں، زنجیریں	ڈیڑھ روپیہ

تراجم

نئی پود	(تورگنیف)	تین روپے ۸/
باسی	(نکلس)	دو روپے
برگِ و گیاہ	تورگنیف	ایک روپے ۱۲/

ادبِ لطیف

اے حمید	داستانِ غریب حمزہ	دو روپے ۸/
ممتاز مفتی	غبارے	دو روپے ۸/

شعری ادب

جوش	آیات و نغمات	پانچ روپے
جوش	سیف و سبو	پانچ روپے
	عرفان و حکمت	چار روپے
	نقش و نگار	تین روپے
	حرف و حکایت	چار روپے
	فکر و نشاط	دو روپے
فراق	شعلۂ ساز	پانچ روپے
ن۔ م۔ راشد	ماورا (تیسرا ایڈیشن)	تین روپے
اختر شیرانی	نغمۂ حرم	دو روپے
مخمور جالندھری	جلوہ گاہ	دو روپے
فکر تونسوی	ہیولے	دو روپے ۴/
قتیل شفائی	ہریالی	ایک روپیہ ۸/
اختر انصاری	خوناب	ایک روپیہ ۸/
یوسف ظفر	زہرخند	دو روپے
سلام مچھلی شہری	وسعتیں	ایک روپیہ ۸/
ساغر نظامی	بادۂ مشرق	چار روپے
عبدالمجید بھٹی	جھولے	دو روپے
عشرت رحمانی	مثنوی زہرِ عشق	دو روپے ۸/
	۴۱ کی بہترین نظمیں	بارہ آنے
	۴۲ 〃 〃 〃	〃 〃
	۴۳ 〃 〃 〃	ایک روپیہ ۴/
	۴۴ منتخب نظمیں	〃 〃 〃
	۴۵ 〃 بہترین نظمیں	〃 〃 〃
	۴۶ 〃 〃 〃	ایک روپیہ ۸/

ڈراما

میرزا ادیب	ہیرا اور قالین	تین روپے
اوپندر ناتھ اشک	قیدِ حیات	دو روپے

ہمارے افسانے

سعادت حسن منٹو	بادشاہت کا خاتمہ	تین روپے
	منٹو کے افسانے	چار روپے
احمد ندیم قاسمی	درو دیوار	دو روپے ۸ر
	بگولے	تین روپے
شوکت صدیقی	تیسرا آدمی	تین روپے
علی عباس حسینی	باسی پھول	دو روپے ۸ر
	میلہ گھومنی	تین روپے
کرشن چندر	طلسم خیال	دو روپے
	ٹوٹے ہوئے تارے	ایک روپیہ ۱۲ر
	ان داتا	دو روپے ۸ر
	زندگی کے موڑ پر	دو روپے
مہندر ناتھ	چاندی کے تار	دو روپے ۱۲ر
راجندر سنگھ بیدی	دانہ و دام	دو روپے
ہاجرہ مسرور	اندھیرے اجالے	تین روپے
خدیجہ مستور	چند روز اور	تین روپے
ممتاز مفتی	ان کہی	تین روپے
	گہما گہمی	تین روپے
	چپ	تین روپے ۸ر
انور	منزل کی طرف	تین روپے ۸ر
اختر اورینوی	کلیاں اور کانٹے	ایک روپیہ ۱۲ر
	منظر پس منظر	دو روپے ۱۲ر
اوپندر ناتھ اشک	کونپل	ایک روپیہ ۱۲ر
اے حمید	خزاں کا گیت	تین روپے ۸ر

شفیق الرحمٰن	کرنیں	دو روپے
حیات اللہ انصاری	بھرے بازار میں	تین روپے
بلونت سنگھ	جگا	دو روپے ۱۲ر
ہنسراج رہبر	نیا افق	دو روپے ۱۲ر
مقبول الٰہی	اندھی لکیریں	تین روپے
قاضی عبدالغفار	تین پیسے کی چھوکری	ایک روپیہ ۸ر
سہیل عظیم آبادی	الاؤ	ایک روپیہ ۸ر
خواجہ احمد عباس	ایک لڑکی	ایک روپیہ ۸ر
تمنائی	دندہ چین	دو روپے
میرزا ادیب	صحرانورد کے خطوط	چار روپے
	صحرانورد کے رومان	تین روپے ۸ر
	جنگل	دو روپے ۸ر
لجیہ مہدی علیخیل	چاند کا گناہ	تین روپے
شیر محمد اختر	بھنور	ایک روپیہ ۴ر
سراج الدین احمد ظلمی	پتھر کا دل	دو روپے ۱۲ر
شکیلہ اختر	درپن	دو روپے
کوثر چاندپوری	دنیا کی حور	ایک روپیہ ۱۲ر
زبیدہ سلطانہ	لمحات رنگیں	دو روپے
گوپال متل	پھول اور کانٹے	آٹھ آنے
حاجی لق لق	ادب کثیف	ایک روپیہ ۱۲ر
	لق لق کے افسانے	ایک روپیہ ۸ر
	پرواز لق لق	ایک روپیہ ۸ر
خلیل جبران	سرکش روحیں	ایک روپیہ ۸ر
خلیل رحمانی	شہری کی [illegible]	[illegible]

مکتبہ اردو لاہور

Regd. No. L 3521

سرورق رہن پرنٹنگ پریس، لاہور میں چھپا